Ruxandra BUCESCU BĂLĂIȚĂ

ARTA ACTORULUI ÎN TEATRUL REALIST PSIHOLOGIC

ARTES
2007

CAPITOLUL I

argument

... e înțelept doar cel ce n-are teama să scrie lucruri prosteşti.

A. P. Cehov

Un pictor care vrea să atingă nivele deosebite de performanță în creația artistică studiază, ca informație de bază strict necesară formării şi dezvoltării sale profesionale, domeniul anatomiei corpului uman. Sigur că studiul este general, aplicativ, şi nu specializat pentru domeniul medical. Dar cum ar putea un artist de ținută să creeze imaginea picturală a unui nud, sau imaginea picturală a unui grup de oameni în mişcare, fără a cunoaşte cu claritate datele de bază ale structurii şi funcționării corpului uman din punct de vedere al sistemului osos şi muscular? Bineînțeles că transpunerea artistică presupune viziune proprie, imaginație, creativitate, dar calitatea transfigurării artistice este în mare măsură dependentă de calitatea suportului informațional pe domeniul de specialitate.

Un actor care vrea să atingă nivele deosebite de performanță artistică ce domeniu studiază? Desigur, după cum

şi pictorul studiază Istoria artelor plastice, şi actorul studiază Istoria teatrului, ambii studiază Estetica, Istoria culturii şi civilizației şi altele - domenii teoretice de maximă importanță pentru structurarea orizontului cultural. Dar care este domeniul care poate oferi suportul informațional de bază în demersul creației artistice a unui personaj? Personajul reprezintă o ființă umană în manifestare psihologică dinamică. Dacă în Arta plastică suportul de bază pentru cunoaşterea omului ca imagine fizică este Anatomia, în Arta actorului este logic să considerăm ca fiind suport de bază pentru cunoaşterea omului – ca mecanism şi dinamică psihologică – **Psihologia, ştiința care se ocupă cu studierea şi descoperirea legilor obiective ale activității psihice a omului**. Din ce alt domeniu pot afla creatorii de teatru care sunt reperele fundamentale de bază, care sunt reperele moderne şi contemporane totodată ale funcționării omului, pentru pregătirea profesională în şcoală şi facultate? Ceea ce presupune ca profesorii să folosească informații şi metode moderne şi contemporane. Dacă profesorii folosesc aceleaşi metode şi informații din secolul trecut, de pe vremea când ei erau studenți, ce le vor oferi generațiilor actuale care, în cadrul actului artistic, se vor

confrunta cu avalanşa de trăiri contradictorii declanşate de revoluția informațională pe care o trăim?

În urmă cu aproape un secol, Tudor Vianu propunea o analiză a procesului observării, ca etapă a creației şi cunoaşterii, pe două coordonate distincte: „Ştiința nu este altceva decât întreprinderea spiritului care îşi propune să limpezească şi să ordoneze icoana confuză a lumii, aşa cum ea apare în mod nemijlocit şi naiv în conştiință. În acest scop, ştiința începe a stabili, prin granițe precise între eu şi non-eu, între lumea experiențelor subiective şi obiective. (…) Prin legi, clase, tipuri, specii etc., haosul vibrant care apărea mai întâi conştiinței se dispune într-un cosmos în care fenomenele sunt grupate potrivit cu natura lor şi se succed după raporturi invariabile. Dar pentru a obține o astfel de icoană ordonată a lumii, ştiința se hotărăşte la un sacrificiu, şi anume, la eliminarea caracterului sensibil al lucrurilor, reținând numai trăsăturile lor esențiale şi comune. Imaginea este astfel înlocuită cu noțiunea abstractă. Dacă ştiința ar menține individualitatea lucrurilor dată în imagine, constituirea claselor şi legilor generale ar deveni imposibilă.”[1] Esteticianul considera cunoaşterea acestor legi generale o necesitate de

[1]Tudor Vianu, *Estetica*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 100

primă importanță în creația artistică profesionistă. La nivelul artei naive sau a artei de amatori, poate că nu e important să existe acest suport. Profesionalismul înseamnă însă cultură, cunoaştere, educație şi autoperfecționare continuă, inclusiv în plan teoretic. Aflăm, în aceeaşi lucrare, care e cea de-a doua direcție a ordonării, din punct de vedere estetic: „Există însă şi un alt mijloc de ordonare a icoanei lumii, şi acesta este arta. Dar arta, spre deosebire de ştiință, nu are nevoie de sacrificiul calităților sensibile ale obiectelor. Arta nu lucrează cu noțiuni, ci cu imagini.”[2] Evident, în Arta actorului, imaginea este creată prin corelarea informației din mintea actorului cu trăirea emoțională a personajului, ilustrate prin corpul fizic al interpretului.

[2] Idem



CAPITOLUL II

câteva repere

Lumea unui orb este mărginită de limitele pipăitului său,
lumea unui ignorant de limitele cunoaşterii sale,
iar lumea unei personalităţi mărețe de limitele
viziunii sale.

E. P. Hovey

Cine sunt Shakeaspeare şi Cehov? Ce se poate spune despre ei? Ce nu s-a spus încă? Ce superlative se mai pot inventa?

Shakespeare şi Cehov îl însoțesc pe cel ce iubeşte cu pasiune teatrul, în întreaga sa viață de creator sau de spectator. Cei doi inegalabili au spus aproape tot ce se putea spune despre viață, teatru şi despre oameni. Aria lor de cuprindere n-a fost întrecută de nimeni. Spusa lor poate deveni discursul oricărei generații din orice spațiu. Ființa de astăzi se regăseşte în oricare dintre scrierile lor. În cartea sa despre *Livada de vişini* George Banu povesteşte că, la Lisabona, s-au reunit pentru a-şi împărtăşi pasiunea pentru Cehov personalități de marcă, regizori, actori, universitari, într-o sală unde s-a impus întrebarea: "Credeți că piesele lui Cehov ating aceeaşi deschidere ca şi cele shakespeariene?" Răspunsurile, evident, n-au concordat toate, dar autorul are propria sa opinie: "La Cehov, ecourile explicite sau coincidențele shakespeariene abundă. Dincolo de scriere, aceste apropieri ne descoperă o privire înrudită îndreptată spre lume. Nu ştim dacă Cehov atinge deschiderea lui Shakespeare, dar dintre "contemporanii noştri", cum ar spune Jan Kott, el se apropie cel mai mult".[3]

[3] www.Editura LiterNet.ro

Am ales aici să parcurgem studiu pe text cu preponderență din dramaturgia lui Cehov din motive bine întemeiate. E relativ uşor pentru un actor să găsească soluții scenice pe un text care conține în țesătura dramatică elemente spectaculoase, situații - limită, momente de criză explozivă sau implozivă, răsturnări imprevizibile şi copleşitoare cum sunt, de altfel, multe în dramaturgia lui Shakespeare. Dar ce poate face un actor pe un text dramatic în care, uneori, nu se întâmplă mai nimic spectaculos, pentru că autorul însuşi declară:
„În viață n-ai să întâlneşti la tot pasul oameni care să se împuşte, să se spânzure sau să-şi declare dragoste, şi n-ai să vezi în mod continuu enunțându-se idei profunde. Nu! **De cele mai multe ori oamenii mănâncă, beau, fac curte şi spun prostii. Este necesar ca tocmai acest lucru să fie reprezentat pe scenă** (subl. n.). **(…)** o piesă în care oamenii să plece, să vină, să mănânce, să vorbească despre ploaie şi despre timp frumos, să joace whist, şi asta nu pentru că aşa vrea autorul, ci **pentru că aşa se întâmplă în viața reală** (subl. n.). ”[4]

Este chiar unul dintre deziderатele realismului în artă.

[4] Monica Săvulescu, *A.P. Cehov*, Bucureşti, Editura Albatros, 1981, p.80

O asemenea imagine poate foarte uşor să producă o reacţie de plictiseală şi dezinteres în publicul-receptor, pentru că nu conţine multe elemente de spectaculos din punct de vedere al acţiunii, al intrigii, al deznodământului ş.a.m.d. O abordare „tradiţională”, în sensul unei viziuni limitate şi nereceptive la orizonturi noi de cunoaştere, va duce actorul în zona folosirii inevitabile a unor clişee interpretative, prin folosirea unor tehnici „teatrale” pe care, din lipsa altor repere, le va considera ca fiind „salvatoare”! Ele sunt cu adevărat salvatoare în sensul că îl ajută pe interpret să străbată traseul spectacolului pentru a ajunge la final, dar spectatorul nu a văzut pe scenă ceea ce a creat Cehov, „viaţă reală”, ci tehnică de râs, de plâns, de impostaţie vocală, de mişcare scenică şi , eventual - în cazurile mai norocoase - şi ceva emoţie, dar personală, a actorului, nicidecum a personajului. Motiv pentru care publicul părăseşte sala, probabil, căscând şi gândindu-se la filmul de la TV pe care l-a pierdut… cu speranţa că poate se va da în reluare zilele viitoare.

Mai există şi varianta – destul de des folosită în spectacolele contemporane – unor montări foarte (ca să nu spunem prea) moderne, cu elemente de ultimă tehnologie

aduse în scenă prin soluții scenografice, regizorale, de sunet sau lumină. Ele oferă avantajul că acoperă totul cu o țesătură colorată, spectaculoasă, inedită, provocând multă adrenalină în rândurile publicului, prin asocieri sau şocuri mai mari sau mai mici. Actorul într-un asemenea spectacol devine – aproape exclusiv – sclavul viziunii regizorale ce foloseşte textul lui Cehov doar ca pretext pentru a pune în scenă propriile sale descoperiri, soluții şi imagini teatrale care au mai mult sau mai puțin în comun cu mesajul autorului.

Acestea sunt două extreme care pentru actor pot deveni foarte periculoase, dacă pentru integrarea în spectacol lipsesc reperele clare ale descifrării şi asumării interpretative pornind de la textul autorului care, bineînțeles, trebuie corelat in mod flexibil cu contextul scenic creat de viziunea regizorală.

Pentru apropierea de teatrul lui Cehov şi pentru înțelegerea lui, este necesară parcurgerea mai multor etape. Primul pas, care structurează fundamentul de calitate culturală şi, de multe ori estetică a oricărei creații teatrale, este cunoaşterea condiționărilor istorice, sociale, culturale, economice, ş.a.m.d. ale epocii în care se desfăşoară acțiunea

piesei, precum şi a epocii în care a scris autorul, care nu întotdeuna sunt identice (a se vedea teatrul istoric). Această cunoaştere trebuie parcursă de către întreaga echipă de creație. Cum ar fi dacă scenograful nu ar avea nici cea mai vagă idee despre imaginile epocii antice, despre cum arătau hainele, casele străzile, palatele etc, şi ar avea de facut decoruri şi costume la o piesă de Aristofan? Această cunoaştere nu obligă la o reproducere dusă până la identificare a detaliilor vremii respective, dar numai după parcurgerea etapei de studiu bine documentat asupra epocii istorice poate să se activeze creativitatea plasticianului care alege formele stilizate cele mai bine armonizate cu specificul textului şi, bineînțeles, cu viziunea regizorală a montării respective. Din această muncă de cerecetare se structurează imaginea dinamică a spectacolului pe toate coordonatele sale. Se cristalizează contrastele, gradațiile, conflictul, traseul parcurs. Se poate aplica afirmația lui Cehov, maestru al contrastelor blânde: „Cînd te gîndeşti să scrii, te preocupă şi limitele scrierii tale: din noianul de personaje principale şi secundare alegi doar unul, nevasta sau bărbatul, îl potriveşti în cadrul povestirii şi-l descrii doar pe el şi astfel îl scoți în relief, pe cînd pe ceilalți îi imprăştii în fundal cum faci cu mărunțişul. Şi capeți astfel ceva

ce seamănă cu cerul nopții: o lună uriaşă şi o puzderie de stele mărunțele. Dar luna nu iese bine pentru că nu o poți vedea decât atunci când se văd şi celelalte stele, dar stelele nu s-au aprins."[5]

(Lui Alexei Suvorin, 27 octombrie, 1888)

Este vorba despre regula de bază a contrastului. Şi în natură şi în artă. Aceasta regulă/lege spune că două lucruri diferite sunt puse în evidență - ca şi diferențe (sau chiar opozite) - atunci când sunt puse alături sau, în alt sens, un lucru poate căpăta dimensiuni diferite în funcție de contextul în care este plasat. Frumusețea acestei legi constă în faptul că ea funcționeaza nu numai perfect, ci şi insesizabil, de multe ori. Evident, este vorba despre o lege fundamentală şi în teatru. Simplitatea esențializată a teatrului realist capătă valoare şi mai mare în comparație cu celelalte stiluri de teatru, prin contrast.

Dar ca să putem creea contraste în artă avem nevoie de termeni clari, culturali, prin care să alcătuim contextul de valoare. Aici apare nevoia de informare, specializare, documentare pe care, după cum o pretindem de la autor, regizor, scenograf, nici actorul nu o poate eluda. Nu ne

[5] www.autori.citatepedia.ro

propunem o parcurgere detaliată a acestei arii de studiu, pentru că bibliografia de specialitate în domeniul istoriei teatrului, a istoriei culturii şi civilizației cuprinde suficientă informație accesibilă oricui, dar vom puncta câteva repere de bază pentru stabilirea unor coordonate ce îl pot ajuta pe actor să parcurgă drumul creației scenice. Aceste repere sunt de o mare importanță pentru orice artist, dar este vital pentru actor să le parcurgă întrucât el, prin corpul şi vocea sa, are de intruchipat pe scenă oameni vii din epoca istorică în care se petrece actțiunea piesei.

Pentru a ne putea ancora în zona teatrului realist – psihologic, avem nevoie de o precizare a genului. O foarte potrivită punere în temă poate fi considerată atitudinea lui George Călinescu :

„- ...ce este realismul?

La o întrebare aşa de gravă, mi-am pus pumnul peste gură ca *Le penseur* de Rodin şi încruntându-mă granitic am răspuns:

- Realismul, stimabile, ar fi metoda care pune arta în concordanță cu realul. Prin urmare, onorabile, s-ar cădea să definim noțiunea de «real», ceea ce, vei încuviința şi dumneata, nu se poate face cât ai bate din palme. Deci s-o

luăm uşurel (...) Realul se identifică, în câmpul foarte general al artelor, cu posibilul (...) Voi adăuga că posibilul în artă nu trebuie confundat cu ceea ce *se întâmplă* să existe, empiric vorbind. (...) Noțiunea de realism îşi găseşte aplicarea cea mai potrivită în artele de interpretare majoră, acolo unde e vorba de creație de viață morală, ca în literatură."[6]

Să avem în vedere faptul că discutăm despre o perioadă istorică foarte bogată în evenimente pe toate planurile. Şi politic, şi economic, şi cultural. Este o vreme a unor mari transformări în Europa, care premerg unor adevărate cutremure sociale ce se vor petrece în secolul XX.

Secolul al XIX-lea debutează cu intrarea în arenă a războiului : ruso-persan, ruso-turc, anglo-suedo-danez, apoi străbate câmpurile de luptă de la Austerlitz si Waterloo, după care trece în Grecia pentru eliberare națională, se întoarce în aria ruso-persană şi ruso-turcă, după care trece în zona franco-algeriană, anglo-chineză, culminează cu Războiul Crimeii, după care o ia de la capăt : război anglo-francez împotriva Chinei, război franco-sardo-austriac, război austro-prusiano-danez, război austro-prusian, război austro-italian, război ruso-turc şi război anglo-bur. Urmate, toate aceste războaie, de tot

[6] George Călinescu*, Principii de estetică*, Bucureşti,Editura pentru literatură, 1968, p. 380

atâtea tratate de pace, mai ales pentru împărțirea teritoriilor între marile puteri, iar unele tratate refăcute în repetate rânduri.

În aceeaşi perioadă marcată de lupte atât de acerbe, o altă categorie de oameni studiau în domenii diverse cu mare pasiune, oferind umanității valori de excepție. Astfel, Laplace scrie *Mecanica cerească*, W. Heschel descoperă razele infraroşii, apare Legea Gay – Lussac (principiul dilatării în mod egal a gazelor la temperaturi egale), J. Dalton elaborează teoria atomică, Hegel şi Kant pun în pagină fundamentele filosofiei moderne, A. Avogadro enunță teoria moleculară, Berzelius scrie *Eseu asupra teoriei proporțiilor chimice* , J : F. Champollion descifrează scrierea hieroglifică, M. Faraday realizează lichefierea clorului şi a altor gaze, apar primele idei asupra geometriei neeuclidiene (J.Bolyai), F. Wöhler realizează sinteza ureii, G.S. Ohm defineşte şi măsoară intensitatea curentului electric, K. E. Baer descoperă ovulul la mamifere, R. Dutrochet descoperă fenomenul osmozei, şi n-am trecut încă de prima jumătate a secolului XIX . În 1831 M. Faraday descoperă fenomenul de inducție (electromagnetică) şi ulterior stabileşte legea echivalenței electrolitice, apoi descoperă polarizarea magnetică rotatorie, K.F. Gauss descoperă şi măsoară magnetismul terestru, J.Purkyne

formulează teoria structurii celulare a organismului, J.P. Joule defineşte echivalentul mecanic al căldurii, U.J.J. Le Verrier descoperă, prin calcule, planeta Neptun, se măsoară viteza luminii, se demonstrează, cu ajutorul pendulei, mişcarea de rotație a Pământului (L. Foucault), se realizează sinteza alcolului, se descoperă funcțiile glandelor suprarenale, se lansează teoria darwinistă, se formulează biogenetică fundamentală, se descoperă legea periodicității elementelor şi clasificarea lor (D.I. Mendeleev), se descoperă presiunea sângelui în capilare, se enunță principiile termodinamicii (M. Planck). Urmează descoperirea stafilococului şi streptococului (L. Pasteur, care descoperă şi vaccinul antirabic), se hibridează fructele, se descoperă fagocitele şi fagocitoza, se enunță legile osmozei (I.H. Van't Hoff), se descoperă funcțiunile glandelor endocrine, apare teoria darwinistă a evoluției, se realizează antitoxina difteriei, se descoperă resturile lui *Pithecantropus erectus,* se descoperă electronii, bacilul ciumei, razele X, bacilul dezinteriei, radiul şi poloniul, grupele sanguine, adrenalina etc.

Datorită acestei munci titanice de cercetare şi acestor descoperiri extraordinare, aplicațiile n-au întârziat să apară, în cele mai diverse domenii. Astfel :

- se inventează presa hidraulică, pila electrică, arcul electric, moara mecanică, motorul electric de mare putere, giroscopul, arzătorul cu gaz, frâna pneumatică, lampa electrică, fonograful cilindric, arcul voltaic, bobina Tesla, radioul, telegraful, ş.a.m.d ;

- se construieşte prima locomotivă, primul vapor cu abur, prima freză mecanică, prima lunetă telescopică, primul transatlantic de oțel, prima centrală electrică publică, calea ferată transsiberiană, ş.a.m.d. ;

- se descoperă Antarctica, proprietățile asfaltului etc

- se realizează prima fotografie, alfabetul Morse, primul zbor planat, ş.a.m.d. ;

- se brevetează primul stilou, primul stetoscop, prima maşină de cusut, telegraful electric, metoda de vulcanizare a cauciucului, primul telefon, prima maşină de scris, troleul şi tramvaiul electric, anvelopa pneumatică, motorul Diesel etc ;

- se prepară nitroglicerina ;

- se pune la punct procedeul fabricării dinamitei, oțelului ;

- se construieşte primul zgârie-nori, turnul Eiffel etc.

Aceste salturi în evoluția tehnologiei au dus la o schimbare a paradigmelor valorice şi din punct de vedere

cultural şi artistic. Discutăm despre perioada în care îşi desfăşurau talentul şi inspiraţia Goethe, Schiller, Byron, W. Scott, Lamartine, Shelley, H. Heine, Hugo, Sthendal, Balzac, Leopardi, A. de Musset, Gogol, E.A.Poe, Lermontov, Al. Dumas, Thackeray, Dickens, W. Whitman, Flaubert, Baudelaire, Ostrovski, Dostoievski, J. Verne, Tolstoi, Zola, P. Verlaine, M. Eminescu, Ibsen, A. Rimbaud, M. Twain, St. Mallarme, Maupassant, Caragiale, Sienkiewicz, A. Jarry, O. Wilde, A. Gide, Cehov, H.G. Wells, R. Tagore, W.B. Yeats, G.B. Shaw, fără a finaliza enumerarea valorilor literare ale acestui secol.

În domeniul artelor plastice îşi lansează creaţiile F. de Goya, J.A.D. Ingres, E. Delacroix, F. Rude, H Daumier, J.B. Corot, W. Turner, G. Courbet, Gh. M. Tattarescu, J.F. Millet, Th. Aman, Cl. Monet, E. Manet, P. Cezanne, I.E. Repin, P.A. Renoir, A. Sisley, E. Degas, C. Pissarro, N. Grigorescu, A. Rodin, I. Andreescu, I.K. Aivazovski, G Seurat, V.I. Surikov, H. de Toulouse-Lautrec, P Gauguin, V. Van Gogh, Şt. Luchian, ş.a.m.d. Şcolile europene de artă educă şi formează valori incontestabile.

Domeniul muzicii este acoperit de parsonalităţi ca : J. Haydn, W.A.Mozart, L.van Beehoven, G. Rossini, F. Schubert,

C.M. Weber, H. Berlioz, V. Bellini, G. Donizetti, F. Liszt, M.I. Glinka, F. Mendelssohn – Bartholdy, Fr. Chopin,R. Wagner, R. Schumann, G. Verdi, J. Brahms, M. Musorgski, J. Strauss, E. Lalo, G. Bizet, P.I. Cheaikovski, C. Debussy, M. Ravel, C. Franck, J. Offenbach, C. Porumbescu, R Leoncavallo, A. Dvørak, R. Strauss, G. Puccini, G. Enescu, ş.a.m.d.

Tot în această perioadă, spre sfârsitul secolului, se fac primele proiecții cu diverse tehnologii, primele fiind cu desene animate, până când, în 1895 L. Lumiere construieşte aparatul cinematografic.

Peste toate acestea să adăugăm mişcările revoluționare (mai ales anul 1848 !) ce tulbură Europa, răscoalele şi revoltele populare, care duc, în a doua jumătate a secolului, la naşterea unor orientări politice şi a unor partide ce vor schimba fața lumii în secolul următor.

Pe tot acest traseu tumultuos, ceea ce se căuta cu ardoare în domeniul artelor era, de la un moment dat încolo, depăşirea romantismului, iar specificul artistic şi specificul istoric erau cercetate în aspectele lor legice. Acesta era unul dintre țelurile spre care se înainta, însă, de cele mai multe ori

nu direct, ci pe căi ocolite. Suntem în perioada în care, sub influența lui Comte, Hippolyte Taine încerca să introducă, în ştiințele umaniste, metoda de cercetare folosită în ştiințele naturii. Se pornea de la un determinism strict şi presupunea că fiecare personalitate, chiar şi cea mai originală, constituie un produs al condițiilor exterioare, al rasei, al mediului şi al nivelului de dezvoltare pe care acestea le înregistrează la un moment dat. Este una dintre tendințele ce marchează naşterea realismului în artă. Majoritatea artiştilor, în manifestările şi creațiile lor – chiar şi în cele în care nu se putea nega puțină afectare teatrală, o nevoie de poză pentru galerie şi de a arunca praf în ochii „burghezilor" – trăiau o bună parte de afecțiune sinceră pentru cel umilit şi nenorocit. Realismul care se naşte nu este doar o şcoală de artă, ci un fel deosebit al artistului, al omului, de a judeca viața, de a se bucura de ea, de a se conduce în împrejurările complicate care se succed odată cu evenimentul istoric.

În tot decursul secolului al XIX-lea, Europa este supusă la convulsii repetate, care de multe ori culminează în revoluții şi mişcări de stradă. Fiecare din ele zguduie din temelie organizarea statelor, transformă ordinea socială, influențează

manifestările de tot felul ale popoarelor şi foarte des chiar pe cele culturale.

Teoriile mişcării de la 1848 aveau la baza lor porniri pasionate, de un puternic idealism. Dar, în acelaşi timp, erau izvorâte dintr-o analiză patrunzătoare a vieții şi a împrejurărilor sociale ale timpului. Şefii acestor mişcări erau, cel mai adesea, familiarizați cu datele ştiințelor pozitive care explodau prin noianul de descoperiri şi invenții, iar cei mai mulți se numărau printre intelectualii de seamă ai epocii. Ei studiaseră fenomenele istorice şi cunoşteau legile, pe atunci noi, ale economiei politice. Faptul izbitor, care joacă un rol determinant în crearea convingerilor lor, este apariția maşinilor în industrie. Consecințele acestui fenomen atît de puternic, social şi economic, se prezintă cît se poate de pesimiste, omul apare din ce în ce mai mult ca un sclav al maşinii, aflat în pericol de a-şi pierde libertatea. Artiştii şi oamenii de cultură ar fi putut să se țină deoparte de această agitație şi unii au şi făcut-o. E greu însă să rămâi indiferent când oamenii din jurul tău sunt cuprinşi de înfrigurare. Artistul este, prin definiție, o ființă mai sensibilă decât ceilalți, mai vibrantă, mai rezonantă la ambientul prezentului său. Este unul dintre motivele ce-l determină pe Cehov ca, în corespondența sa, să afirme: „E

vremea ca scriitorii, mai ales cei care sunt cu adevărat artişti, să recunoască că nu pot şti totul pe lumea asta. Doar proştii şi şarlatanii cred că ştiu şi înțeleg totul. Cu cât sunt mai proşti, cu atât mai largi îşi făuresc ei orizonturile. Dacă un scriitor cunoscut are curajul să declare că nu înțelege totul, el va aduce o mare schimbare în felul în care gîndesc oamenii care îl cunosc şi aceasta va însemna un mare pas înainte.”[7]

(Lui Alexei Suvorin, 30mai, 1888)

Este un secol extrem de frământat: războaiele ce se poartă, politica ce se schimbă peste noapte, moravurile care alterează simțul valorii, totul lasă urme în arta vremii şi se insinuează în alegerea subiectelor artiştilor. Rareori în artă a asistat lumea la polemici estetice mai răsunătoare, la nedreptăți mai strigătoare, la judecăți mai brutale şi mai părtinitoare, dezmințite mai târziu de verdictul urmaşilor. S-a ajuns la practicarea unor abuzuri în numele libertății de expresie şi al sincerității. Cu toate aceste dezavantaje, arta a avut de câştigat enorm. Acest cîştig este valabil si pentru artist şi pentru public. Artistul se cristalizează pe noi arii de interes, cu mijloace artistice inedite, iar publicul, ținut îndelungă vreme sub

[7] www.autori.citatepedia.ro

imperiul unor legi false şi strâmte, cum erau cele în virtutea cărora pontificau reprezentanții academismului, își completează educția, devine simțitor la noile subiecte şi formule estetice ale artei.

În literatură se simte nevoia de a reflecta realitățile sociale ale vremii. Există de asemenea o atitudine critică a scriitorilor față de această realitate socială. Unul dintre postulatele majore ale doctrinei realiste este deplina obiectivitate a autorului.

„Trebuie numiți *naturalişti* acei scriitori mari care, ei înşişi, în timpul vieții s-au considerat ca făcând parte dintr-un curent. În acest sens, credem că ar fi nimerit să se ajungă la convingerea unificatoare de a denumi realismul specific secolului al XIX-lea *realism naturalist*, urmând a se discuta specificitatea fiecărui scriitor în parte, iar şcoala lui Zola *naturalism experimental*. La observația că au existat mai multe forme de realism în secolul al XIX-lea se poate răspunde că au existat şi mai multe forme de romantism, şi mai multe forme de simbolism, etc."[8].

[8] Adriana Iliescu, *Realismul în literatura română în secolul al XIX-lea*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p. 69.

Construcția realității în ficțiune literară se face, după cum ne arată poetica literară şi fenomenologia actului lecturii – pentru a ne referi doar la aceste două surse –, printr-un raport de invenție reglat de reguli autonome față de lumea reală. Ideea că literatura nu ar fi decât o "oglindă" a lumii reale a fost consumată ca ipoteză de lucru validă, iar dacă aceasta mai există, o putem recunoaşte fie în producțiile kitsch (intenționate), fie în formulări estetice deficitare. Diferența dintre kitsch şi o expresie carențială estetică constă în aceea că genul kitsch este folosit anume de unii autori prestigioşi, tocmai pentru a resuscita interesul pentru parodie, disimulare a culturii populare, acceptare a acesteia pentru a o folosi drept sursă de captare a interesului unor categorii de cititori cât mai largi. Construcția realității literare, a canonului ficțiunii cu alte cuvinte, interesează pe cei care doresc sa surprindă problema mentalităților, deoarece construcția unui canon al ficțiunii literare, mai cu seamă a unui canon nou, de vreme ce noutatea este fundamentul intențional al producerii de literatură în modernitate, se supune interesului cititorului. În mod deliberat, un gen atât de popular cum este romanul, mai cu seama cel realist – pentru a ne referi la şcoala romanescă care a influențat

cel mai de departe construcția canonului ficțiunii –, îşi propune "surprinderea" realității printr-o asemănare recognoscibilă, cerând autorului să producă verosimilitudinea, prin care cititorul este plasat într-un topos cultural asemănător cu lumea reală. Dar tocmai în această asemanare intervin o serie de factori prin care, de fapt, autorul construieşte cu acordul cititorului o realitate ficțională, acord pe care Coleridge îl numea *suspension of disbelief*. Pe lângă această suspendare a neîncrederii, romancierul realist îşi propunea să facă o tipologie a caracterului, să dezvolte o morală, să urmărească un destin, adică să creeze reprezentarea exemplarității vieții umane. De aceea Cehov îşi exprimă această preocupare: "Eu cred că nu e treaba scriitorului să rezolve problema credinței, pesimismului, sau altele. Treaba lui e doar să înregistreze cine şi în ce condiții a spus ceva sau a gândit ceva legat de credință sau pesimism. Artistul nu e menit să-şi judece personajele şi ceea ce spun acestea,el trebuie doar să fie un martor imparțial. I-am auzit vorbind încâlcit pe doi ruşi despre pesimism, dar conversația n-a rezolvat nimic. Ceea ce trebuie să fac eu este să reproduc această conversație exact cum am auzit-o. Judecătorii sunt cei care trebuie să tragă concluziile, adică cititorii. Slujba mea este să fiu talentat, adică să ştiu să aleg între

mărturiile de preţ şi cele fără de preţ, să-mi potrivesc personajele în lumina în care trebuie şi să vorbesc limba pe care o vorbesc ei.”[9]

(Lui Alexei Suvorin, 30 mai, 1888)

Să precizăm că literatura realistă, cel puţin la originile sale, miza pe construcţia unei lumi noi, a burgheziei pe ale cărei "interese" de putere le reprezenta. Dar, mai presus de acestea, literatura realistă dezvoltă o teză asupra realităţii prin cel mai atractiv subiect al său, cel de a "arăta" cum apare **realitatea** pentru subiectivitatea umană. Să subliniem că, din acest punct de vedere, romanul realist a influenţat considerabil mentalitatea cititorului în secolului 20 şi că relaţia cititor-autor a cunoscut în aceasta privinţă o şi mai amplă dezvoltare prin consecinţele şcolii realiste (a romanului) în estetica naturalistă.

Ideea de a analiza imaginarul unei epoci printr-o scriere de succes, înseamnă a analiza în cele din urmă şi raporturile mai puţin vizibile ale scriitorului cu orizontul de aşteptare al cititorului. Din aceasta perspectivă, putem anticipa o anumită negociere în căutarea noului, pe care scriitorul modern o face cu mentalitatea unui grup social, profesional,

[9] www.autori.citatepedia.ro

etnic, minoritar, etc, pentru a asigura difuziunea operei. Aceasta preocupare este cu atât mai intensă cu cât despărțirea de canon este mai dramatică. Con-figurarea unui nou canon, încercarea realizabilă ori eşuată la care tentează avangarda literară, ține de capacitatea de invenție a fiecărui scriitor, lucru pe care îl lăsăm în seama analizei criticii literare. Problema este modul în care forma scrierii şi autorul izbutesc să intre în contact cu mentalitățile publicului receptor. Acest lucru este posibil prin urmărirea, fie şi succintă, a procesului de reprezentare artistică pe care o propune prin estetica sa această literatură. Confruntării individului cu înstrăinarea, dogma, căutarea autenticității vieții, exersarea drepturilor fundamentale, testarea limitelor libertății, acest tip de literatură îşi propune să „semene" tot mai puțin cu realitatea, chiar mai mult, la un moment dat, pe parcurs, să provoace o despărțire de realitatea propriu-zisă. În timp, această despărțire a devenit una din frontierele care au condus mereu spre alte experimente.

Se consideră, în general, că literatura naturalismului francez marchează punctele extreme ale tendințelor teoretice realiste care recomandau drept țel suprem scriitorului nu frumosul, ci adevărul, obiectul ei constituindu-l nu adevărul

absolut al clasicilor, ci adevărul relativ al incidenței circumstanțelor asupra fondului permanent al umanității. În raport cu literatura realistă, naturalismul aduce mai ales modificări de ordin tematic, universul scrierilor restrângându-se la zone închise, în care evoluează oameni comuni, nu personaje de dimensiuni caracterologice pregnante.

Există categorii diferite de participanți şi beneficiari ai procesului de cultură, pentru sesizarea felului în care experiența culturală se depozitează într-o memorie activă, reactivabilă, transmisibilă, care se poate învăța, perfecționa. Desigur, în acest punct trebuie menționată modificarea definiției culturii însăşi, şi începuturile unei acțiuni de deconstrucție şi reconstrucție a sensurilor culturii, prin renunțarea treptată la viziunile fundaționaliste, conservatoare asupra culturii, spre definirea unei culturi cu rădăcini în planul real al vieții, uneori chiar cu virtuți terapeutice.

Operele literare ale sfârşitului de secol XIX şi început de secol XX s-au dovedit, la o privire mai atentă, în sensul unei realocări a interesului pentru literatură din unghiul contextualității culturale, trecând (fără a părăsi terenul autonomiei esteticului) la un canon comunicațional de anvergură. Astfel, s-au afirmat scriitorii care au evidențiat

momentele de vârf ale epocii lor, ori chiar devansându-şi epoca., Se poate observa, aşadar, cum este descris un comportament cultural, cum este eroul burghez (*Bildungsroman*), ideea de critică socială, precum şi de autonomizare tot mai accentuată a individului. Literatura a oferit o tipologie de erou cultural înaintea star-sistemului, şi mult timp de acum înainte va fi capabila să provoace (chiar pe un suport electronic) noutatea însăşi sub diverse forme ale avangardei literare.

Toate acestea se leagă de conceptul de literatură universală care, la rândul său, este evident legat de dezvoltarea romantismului. Înaintea anului 1832 când Goethe proclama existența unei *Weltliteratur*, existau numeroase tentative de a investiga aria unor asemănări între diverse literaturi, cum ar fi momentul în care scriitorii europeni îşi dau seama de influențe şi diferențe ale operelor lor (Schiller despre scriitorii francezi, doamna de Stäel despre literatura germană, romanticii germani despre cultura Greciei antice, scriitorii realişti despre influența ştiințelor despre societate, cei naturalişti despre înrâurirea ştiințelor naturii, etc.). Conceptul de literatură universală se constituie de asemenea prin dezvoltarea instituției literaturii, autorului, al statutului autonom al acestuia. Pe de alta parte,

interesul pentru localizarea toposului cultural al literaturii, legat de un anume spaţiu şi mai ales limba naţională, aduce în prim plan rolul componentei naţionale. Naşterea esteticii în filosofia germană accelerează cunoaşterea specializată a valorilor care pot fi universale şi naţionale, iar apoi, prin estetica kantiană (definiţia geniului, a frumosului), există statuarea unei relaţii între frumosul universal şi cel naţional. Punctul de vedere pe care îl susţinem în acest loc nu subliniază tipul de legătură dintre universal si naţional, al cărui model de comprehensiune a suscitat multe discuţii, sau tipul de legătură dintre parte şi întreg - relaţie pe care romantismul o închegase pentru a susţine tema organicismului său funciar. Amploarea pe care şcolile naţionale de literatură o iau în decursul secolului al XIX-lea, nevoia de expresie a unei literaturi naţionale trebuie privită şi prin contribuţia romanticilor la inventarea unui anumit *Volksgeist* care conducea, din ascunsurile originarităţii unui neam, destinele comunităţii descoperite vizionar de către poet. Depaşirea acestui prag în secolul XX, înseamnă continuarea avangărzii literare într-o direcţie şi mai specializată. Curentele literare ale secolului XX valorizează tentativele scriitorului de a îşi manifesta autonomia faţă de canonul literar. Realismul, naturalismul,

expresionismul, se încadrează în secolulul XX în ipostaze noi, care demonstrează capacitatea vitală a mai sus-menționatelor curente de a dura în câmpul creației artistice, mai cu seamă când granițele dintre genuri sunt permisive, iar hibridarea genurilor nu este doar o modă trecatoare.

În acest context, chestiunea avangardei literare este semnul evident al reînnoirii permanente a literaturii, punerea ei sub semnul unei continui prefaceri care are implicații definitorii pentru alcătuirea canonului cultural. Structura operei literare a constituit subiectul unei dăinuitoare analize în opera lui Aristotel (*Poetica*). De atunci, prin poeticienii renascentişti ideea de literatură se organizează pe o sumă de opere în continuă creştere, în sensul că genuri noi, ca de pildă povestirea, ori mai târziu romanul, eseul, se adaugă canonului literar. O creştere care este posibilă pe temeiul definiției de alteritate pe care poeticienii renascentişti o dau artei şi autorului. Consecințele ce se desprind pentru generațiile ce urmează aduc în prim plan separarea planurilor şi nivelelor de percepție a literaturii, ceea ce, în cele din urmă, corespunde şi unei separări în cadrul mentalității sociale. Separarea în cauză nu trebuie înțeleasă decât ca o formă de organizare şi reorganizare pe care genurile literare o cunosc, de la tragedia

greacă la drama burgheză şi teatrul absurdului. Sau de interesul tot mai mare acordat unor genuri ale literaturii „populare”, care cuceresc un public tot mai larg în dauna altora, cum ar fi poezia. Această dinamică este cu atât mai aceentuată de conştiința autorului de a produce noutatea literară, semnul de marcă definitoriu pentru instituția literaturii şi cea a autorului. În această direcție, literatura universală se leagă de o dezvoltarea tehnologic-culturală pe care societatea europeană o cunoaşte, independent de circulația şi influențele reciproce în care se scriu textele literare din perioade anterioare, cum ar fi din cea alexandrină, renascentistă, ori din cea a clasicismului, înaintea unor formulări cuprinzătoare ale universalului şi naționalului. Universal şi național sunt, de asemenea, concepte care intră în joc în definirea culturii, de aceea literatura pregăteşte în câmpul comparatisticii o serie de unelte folosite mai apoi de canonul cultural, iar dacă atribuim hermeneuticii literare (desprinsă din trunchiul hermeneuticilor după cum sunt descrise de Ricoeur), rolul major în dezvoltarea temei invarianților, înțelegem mai clar importanța culturii pentru evoluția umanității şi în cele din urmă ale experienței şi cunoaşterii umane.

Confruntarea dintre mentalitatea care făcea din actor seniorul absolut al scenei şi noile cerințe ale reprezentației de teatru (care îşi propune redarea „adevărului" vieții cotidiene cu mare economie de mijloace verbale) este mult agravată, mai ales în spațiul italian, unde era o puternică tradiție a teatrului de operă, din care aşa-numitul „teatru de proză" s-a desprins cu greu şi ale cărui structuri compoziționale le-a păstrat până foarte târziu.

.Nu altul decât *sunetul adevărului* este obiectivul căutărilor noului limbaj scenic, care se delimitează tot mai apăsat de tonalitatea manierist-declamativă a unei anume tradiții romantice. După 1860, *la qualité maîtresse* a unei piese de teatru încetase de a mai fi sonoritatea tiradei şi accentul se deplasase pe „anchetarea" unor cazuri neobişnuite şi pe analiza unui mediu pe cât posibil inedit. Eroii câştigă treptat în complexitate, sunt mai „umani" în tonalitatea minoră a noului teatru decât în avântatele tirade romantice, dar şi mai puțin coerenți, în sensul că motivațiile comportamentului lor rămân oarecum neelucidate, nedezvăluite până la capăt. Dimensiunea verbală a acestor personaje este mult redusă față de dimensiunea lor existențială – un aspect care ține de o mutație a gustului ilustrată, de pildă, şi la Caragiale (În eseul *Câteva*

păreri, din 1896, Caragiale persifla manierismul retoricii personajelor din *Hoții* lui Schiller: „bietele persoane, bunerele, cum ar fi, în loc să *facă* necontenit ce i-ar îndemna firea lor, sunt osândite să *spună* mereu aceea ce le suflă autorul”[10]). Zola însuşi visa, de altfel, la un teatru care, pe urmele cuceririlor romanului, să sacrifice declamația în favoarea unei „anchete” a adevărului vieții cotidiene: „*J'attends qu'une oeuvre dramatique débarassée des déclamations, tirée des grands mots et des grands sentiments ait la haute moralité du vrai, soit la leçon terrible d'une enquête sincère. J'attends enfin que l'évolution faite dans le roman s'achève au théâtre*”.[11]

În felul acesta, idealul aducerii pe scenă a „adevărului vieții” intră în conflict cu tradiția cabotină a declamației, afându-se în directă opoziție cu oralitatea abundentă care domină teatrul din ultima jumătate a secolului. Toate celelalte inovații ale noii poetici a dramaturgiei duc la accentuarea acestei opoziții: cerința reprezentării atente a mediului (care duce la enorma creştere a importanței indicațiilor scenice:

[10] www.agenda.liternet.ro

[11] www.LiterNet. ro

acestea încep a descrie, cu o minuţie fără precedent, spaţiile ambientale, gesturile şi intonaţiile personajelor, etc.), folosirea aproape exclusivă a prozei, succesiunea calculată a actelor şi scenelor menită să alcătuiască o acţiune cursivă, fără opriri şi digresiuni.

Una din cheile poeticii naturaliste, teoria dispariţiei autorului în umbra personajului, lăsat să evolueze liber, va cunoaşte o interpretare neaşteptată în domeniul teatrului: actorul îşi va adjudeca personajul, raportându-l nu la textul dramaturgului, ci la „realitatea" psihologică consfinţită de o îndelungată tradiţie scenică.

Repertoriul verist italian, jucat în toată Europa sfârşitului de veac, a impus definitiv modificarea convenţiilor osificate ale dramei franceze cu teză. Printre inovaţiile la care a adus o contribuţie importantă se numără: suprimarea personajelor însărcinate să expună, ca în piesele lui Al. Dumas-fils, ideile autorului şi renunţarea la artificiul aparteurilor şi al confidenţelor menite să propulseze acţiunea, dezvăluind „secrete" ale personajelor. Datorită autorilor de teatru şi, nu în ultimul rând, actorilor italieni limba şi stilul operelor destinate scenei încep să capete o patină „realistă", în

sensul că încep să aparțină personajelor şi nu autorului. Urmărirea efectului de veridicitate va crea, de asemenea, premisele unei importante mutații a punerii în scenă, dând naştere conceptului „celui de al patrulea perete”.

Dintre autorii cei mai reprezentetivi pentru scenă vom parcurge pe scurt doar câteva paliere diferite din existența, semnificația, valoarea şi posibila descifrare scenică, la G.B. Shaw, H. Ibsen şi A.P.Cehov.

În opoziție cu dramaturgia superficială deseori a epocii, Bernard Shaw l-a luat ca model pe Ibsen, în care vedea pe unul dintre cei mai mari maeştri ai artei realiste. Dar, spre deosebire de Ibsen, al cărui teatru avea mai mult un caracter tragic, Shaw era înclinat spre umor şi satiră, creind situații care uimesc la început prin caracterul lor neobişnuit. Oricât de paradoxale ar fi însă, ele conțin, în fond, conflicte din viața reală, redate de autor cu multă finețe. Shaw smulge măştile, dezvăluind contradicțiile flagrante ale vieții. În majoritatea pieselor lui, problema este pusă şi rezolvată nu în acțiune, ci în replicile spirituale ale personajelor, care vorbesc deschis despre diferite aspecte din viața societății. Procedeul preferat al scriitorului este paradoxul. Sub masca unui bufon, el a aruncat nu o dată în

fața publicului adevăruri amare, îmbrăcându-le în forma unor paradoxuri pline de haz. Shaw şi-a intitulat primul ciclu de opere dramatice "Piese neplăcute" (*Unpleasant Plays*). Publicului i se înfățişează astfel "nu numai comedia şi tragedia caracterelor sau destinelor individuale, ci şi acele grozăvii sociale care sunt o urmare a faptului că englezul mijlociu, simplu, oricât de amabil ar fi în viața personală, ca cetățean închide ochii asupra celor mai josnice abuzuri..." [12] G. B. Shaw arată că de-a-lungul secolelor au fost create tot felul de iluzii romantice pentru a se înfrumuseța adevărata stare de lucruri. Ori, scopul pe care şi l-a propus el în "piesele plăcute" (*Pleasant Plays*) a fost tocmai de a spulbera aceste iluzii, de a sădi în oameni o concepție lucidă asupra diferitelor fenomene ale vieții. Alte categorii de piese sunt: Trei piese pentru puritani (*Three Plays for Puritans*), Piese cu conținut filozofic, Capodopere ale comediei şi Opera tardivă.

***

[12]www.autori.citatepedia.ro

Henrik Ibsen (1828-1906) este adeseori numit părintele dramaturgiei moderne. Opera sa se spune că a revoluționat dezvoltarea tehnicii dramatice în Europa şi în Statele Unite. Piesele sale aratau o mare varietate de stiluri, de la realismul din *Hedda Gabler* pâna la fantezia din *Peer Gynt*. El este admirat pentru măiestria tehnică, simbolism şi adânca psihologie. Născut şi crescut în Norvegia, Ibsen a ales să trăiască în străinătate lungi perioade de timp. În total, şi-a petrecut 27 de ani în Italia şi Germania. Cu toate acestea, nu s-a îndepărtat de origini, alegând Norvegia ca decor pentru piesele sale. Dramele lui Ibsen analizează şi critică societatea, iar autorul portretizează cu măiestrie conflictele existențiale şi psihologice. Lucrările sale sunt în permanență subiectul unor studii extinse şi a unor montări cu ecouri răsunătoare atât în Norvegia şi în restul lumii.

Născut pe data de 20 martie 1828, în micul oraş-port Skien, Norvegia, a mai avut 5 frați. Când a ajuns la vârsta de 8 ani tatăl sau a dat faliment. Pentru următorii 8 ani familia sa a trăit într-o mica ferma de lângă Skien. La 15 ani Ibsen era ucenicul unui farmacist din Grimstadt. Avea o viață singuratică în momentul când s-a apucat de scris, în special poezie. În 1849 Ibsen a intrat la universitatea din Christiania (actualul

Oslo), dar a renunțat repede la studii universitare datorită lipsei de bani. Viața sa a fost grea pentru mulți ani. A scris pentru un ziar şi s-a ingrijit de un mic teatru, unde a făcut şi regie. A călătorit în Germania şi Danemarca ca să studieze designul de scenă. A mai scris în această perioadă poezie şi piese fără succes. În 1864, ajutat de un mic guvernator, şi de prietenii săi, Ibsen a părăsit Norvegia şi s-a stabilit la Roma. Prima sa piesă de succes, *Brand*, a fost scrisă în 1865 ca un poem narativ. Refăcută apoi ca o dramă, a fost pentru prima oară pusă pe scenă în 1885. În text este vorba despre aspra viață a unui ministru care renunță la compromisurile favorurilor pe care le putea obține, în favoarea trăirii unei vieți sincere şi corecte. Următoarea sa piesă a fost *Peer Gynt* (1867), povestea unui călător prin lume implicat într-o serie de aventuri remarcabile. Punctul de vedere al autorului este clar: o viață fără ritm are puțin sens si menire. A urmat *Liga Tinereții* (1868), despre corupția în politică, şi *Împărat şi Galilean* (1873), o pledoarie pentru un nou tip de Creştinism. *Stâlpii societății* (1877) şi *Casa cu păpuşi* (1879) se ocupă de reformele sociale bazate pe principii de onestitate şi libertate. Strigoii (1881), despre tragedia bolilor care afectează mintea, este probabil cea mai mare piesă a lui Ibsen. Printre ultimele sale piese se găsesc *Un*

duşman al poporului (1882), o comedie cu serioase sub-sensuri; *Rața Sălbatică* (1884), care combină realitatea cu poezia şi *Rosmersholm* (1886), care se ocupă de conflictul dintre conştiință şi dorința de libertate. *Hedda Gabler* (1890) este o puternică tragedie domestică ce se termină prin sinucidere.

Drama lui Henrik Ibsen este ca o tragedie antică proiectată în secolul al XIX-lea. Personajele sunt răvăşite de revelații dureroase, asupra lor plutind un destin blestemat. Pastorul poate fi asemuit corului antic. Greşelile tatălui imoral se răsfrâng asupra copiilor săi şi-i împiedică să iubească, mai mult, le refuză dreptul omenesc la o viață normală. Boala incurabilă, conduita socială fals respectabilă, minciuna aşa-zis caritabilă, sentimentele contradictorii, distrug ceea ce mai rămăsese din familie. Replica mamei: „Eu cred că toți suntem fantome…” pare să se transforme în realitate.

Faima sa este aceea a unui realist care a înlocuit restricțiile pieselor „bine-făcute” ale epocii sale cu drame „naturaliste” scrise în limbajul cotidian, cum ar fi „Casa cu păpuşi” (1879).A inaugurat în literatura universală teatrul de idei. Creația lui Ibsen se impune prin adâncimea viziunii,

simplitatea intrigii, gravitatea temei, acuitatea conflictului, vigoarea dialogului şi pasiunile personajelor.

Cele patru piese de teatru pe care Ibsen le-a publicat între 1877 şi 1882, *Stâlpii societății, Nora, Strigoii şi Un duşman al poporului* sunt caracterizate ca fiind drame contemporane realiste sau drame de probleme. În principal, sunt patru aspecte ale acestor texte care justifică o astfel de descriere:

1. Acestea creează probleme în societatea care este subiect de dezbatere;
2. Au o perspectivă socio – critică;
3. Acțiunea este plasată într-un cadru contemporan;
4. Prezintă oameni şi situații obişnuite.

Criticul literar danez Georg Brandes (1842 – 1927) a fost un pionier al succesului realismului în țările nordice. În anul 1871 a ținut o serie de discursuri la Universitatea din Copenhaga, intitulate „Principalele curente în literatura secolului 19" (publicate în şase volume între anii 1872 – 90). În această lucrare prezintă următorul manifest pentru o nouă formă de literatură care va fi socio – critică şi realistă:



„Literatura din zilele noastre este vie, se prezintă prin faptul că pune în discuţie anumite probleme. Astfel, de exemplu, George Sand pune în discuţie relaţia dintre cele două sexe. Byron şi Feuerbach pun în discuţie religia, Proudhon şi Stuart Mill proprietatea şi Turgheniev, Spielhagen şi Emile Augier condiţia socială. Faptul că literatura nu pune nimic în discuţie este echivalent cu a fi într-un proces de pierdere a semnificaţiei."[13]

În Norvegia, reprezentanţii realismului socio – critic, Ibsen, Bjørnson, Lie, Garborg, Kielland şi Skram au fost inspiraţi de Brandes. În cele patru piese ale lui Ibsen menţionate mai sus, întâlnim din nou mai multe din problemele sociale pe care Brandes le foloseşte ca exemplu în citat. Relaţia dintre sexe este subiectul pus în discuţie în piesele *Nora* şi *Strigoii*. În piesele *Stâlpii societăţii* şi *Un duşman al poporului* sunt dezbătute trăsături problematice ale condiţiilor dominante din societate (moralitate socială, tirania majorităţii, aprecierea comercială contra aprecierii generale sociale, aprecierile anturajului etc.)

[13] www.agenda.liternet.ro

Acțiunea tuturor pieselor pe care Ibsen le-a scris, inclusiv *Stâlpii societății*, este plasată în societatea contemporană (de aici denumirea de drame contemporane). Reprezentanții literaturii realiste cereau de la ei înşişi să meargă în vremea lor şi să se lase marcați de aceasta. Dramele istorice în stil național – romantic erau trecute, depăşite. Zeii şi eroii clasici, împărații romani şi regii lumii au fost înlocuiți de oameni „ca tine şi ca mine”. Desfăşurarea acțiunii în aceste drame urma să poarte amprenta timpului prezent.

În dramele sale realiste, Ibsen a fost fără milă în încercarea sa de a dezvălui aspectele negative ale societății, ipocrizia şi disimularea, utilizarea forței şi comportamentul manipulator, cerând neobosit sinceritate şi libertate. Adevărul, emanciparea, realizarea de sine şi libertatea personală sunt termeni cheie. În *Stâlpii societății*, Lona Hessel are ultimul cuvânt şi încheie spunând că „spiritul adevărului şi spiritul libertății – aceştia sunt stâlpii societății”. În *Strigoii*, Ibsen aruncă o lumină critică asupra stâlpilor care sprijină societatea burgheză, căsătoria şi creştinismul, şi scoate în evidență tabu-uri tipice, incestul, bolile venerice şi eutanasia. Aceasta l-a transformat pe el şi pe cei care îi împărtăşeau ideile în figuri controversate pentru vremea lor. Operele acestea au creat

controverse sau chiar furie absolută. Înțelegând ulterior toate acestea, se poate observa importanța enormă pe care aceste scrieri au avut-o pentru diverse mişcări sociale. Prea puține opere literare au însemnat atât de mult pentru eliberarea femeilor în toate culturile din întreaga lume precum *Nora*.

Primele însemnări făcute pentru *Nora* (datate 19 octombrie 1878) poartă titlul „Însemnări pentru o tragedie contemporană”. Termenul „tragedie contemporană” este ilustrativ. Proiectul lui Ibsen în această piesă este să aplice forma clasică a tragediei pe un material modern. La nivel formal, Ibsen nu se angajează în experimente radicale în piesa Nora. De exemplu, se păstrează cele trei unități clasice, unitatea de timp, spațiu şi acțiune. Ceea ce este nou este materialul modern în ceea ce priveşte conflictul, caracterul actual al acțiunii care are loc pe scenă. Într-o scrisoare către omul de teatru suedez August Lindberg, care punea în scenă piesa „Strigoii” în august 1883 (premiera lui de la Helsinki, din 22 august 1883, a fost prima punere în scenă a piesei în țările nordice şi în Europa), Ibsen scria: „Limbajul trebuie să fie natural şi forma expresiei trebuie să fie caracteristică pentru fiecare individ din piesă. O persoană cu siguranță nu se exprimă la fel ca o alta. Astfel, foarte multe

lucruri se pot îmbunătăți în timpul repetițiilor; atunci se poate auzi ceea ce nu sună natural şi neforțat şi astfel, ceea ce trebuie schimbat şi schimbat din nou până când replicile au o formă credibilă şi realistă. Efectul piesei depinde în mare măsură de sentimentul publicului că stă şi ascultă ceva ce se petrece în viața reală.” [14]

Ibsen era foarte preocupat de faptul că în dramele sale contemporane publicul (şi cititorii) ar trebui să fie martorii unor înlănțuiri de evenimente care ar putea foarte bine să li se întâmple şi lor. Aceasta cerea ca personajele dramei să vorbească şi să se poarte în mod natural şi ca situațiile să fie viața lor de zi cu zi. Personajele nu mai puteau vorbi în versuri, ca în „Brand” şi „Peer Gynt”. Monologurile, modurile de a vorbi în parte şi pompos (ca şi în „Războinicii din Helgeland”) au fost scoase. Drama realistă urma să ofere iluzia realității care să poată fi recunoscută.

Respins şi neînțeles în propria țară, Ibsen a trăit timp de 27 de ani în străinatate, în Italia şi Germania , în principal la Roma, revenind la Oslo în anii 1890. Era bogat, onorat de catre lume şi iubit de către conaționalii săi. Piesele sale erau traduse

[14]www.autori.citatepedia.ro

în multe limbi şi s-au pus pe scene din țări de prin toata lumea. A murit în Christiania pe 23 mai 1906. Paradoxal, după o viață petrecută în exil, a primit funeralii de stat.

***

„Cehov şi în genere scriitorii contemporani au elaborat o neobişnuită tehnică a realismului. La Cehov, totul pare veridic până la iluzie, lucrările lui produc impresia unui stetoscop. Citindu-l pe Cehov eu zâmbesc, mă bucur, sunt cuprins de admirație. Cehov e un artist incomparabil. Da, da, anume un pictor incomparabil al vieții. Principalul e sinceritatea sa, o excepțională calitate pentru scriitor. Grație acestei sincerități, el a creat forme noi, absolut noi, după părerea mea, forme ale scrisului pentru lumea întreagă, pe care eu nu le-am mai întâlnit nicăieri... Lăsând la o parte orice falsă modestie, afirm că sub raport tehnic el, Cehov, mi-e mult superior. Nimeni dintre noi: nici Dostoievski, nici Turgheniev,

nici Gonciarov, nici eu, n-am fi putut scrie astfel. Cehov e Puskin în proză."[15] Lev Tolstoi

A.P. Cehov s-a născut la 17 ianuarie 1860, în Taganrog (Rusia). În timpul studiilor primare şi secundare, a condus o revistă a elevilor şi a frecventat teatrul. După 1879, face studii de medicină la Moscova şi publică în reviste umoristice. În 1886 începe colaborarea la revista *Novoie Vremia* (*Timpuri noi*), condusă de Alexei Suvorin, cel ce-i va fi editor. Publică proză, dar lucrează şi la piesele sale de teatru. Între 1897-1901, piesele sale *Unchiul Vania* şi *Trei surori* sunt publicate şi prezentate. In 1903 finalizează piesa *Livada cu vişini*. Moare în 2 iulie 1904, într-un sanatoriu din Germania, din pricina unei tuberculoze pulmonare.

Revenirea la Cehov, la un alt nivel de percepție a operei marelui dramaturg, este direct legată de evoluția teatrului contemporan. E important să avem în vedere faptul că interesul față de opera sa a fost favorizat şi de situația de frontieră în care ne-am pomenit cu toții la acest început de secol şi de mileniu, o situație asemănătoare universului

[15] www.litera.ro

cehovian, care a reflectat un moment crucial din istoria culturii.

Încercând astfel o conştientizare nouă a dramaturgiei lui Cehov, teatrul a descoperit că privim opera cehoviană ca o oglindă, fiindcă scriitorul a prevăzut nişte lucruri importante care se vor întâmpla cu omul în secolul XX şi anume: degenerarea vieții până la „inautenticitate" (C. Vidali) şi transformarea personalității umane într-un simulacru. Atunci, la intersecția epocilor, părea că personajele pieselor cehoviene există ca toată lumea - nutresc sentimente, beau ceai, poartă sacouri. Mai apoi, opera sa a fost mitologizată de ideologia sovietică care introducea sensuri proprii în literatura clasică, explicând totul din punctul de vedere al conştiinței de clasă. Într-o asemenea optică clişeizată, Cehov nu se putea proiecta în conştiința noastră fără intonații de tristețe, fără dorul de idealuri pierdute, fără visul la fericirea viitoare, după care unii critici tânjesc şi acum, militând pentru păstrarea tradiției de interpretare a operei cehoviene. Însă s-ar putea ca mai multe din aceste „intonații" şi „visuri" să fi fost introduse de noi înşine. Cehov accentua des în scrisoarile şi notițele sale că a scris **comedii** - *Pescăruşul, Livada cu vişini*, chiar şi *Unchiul Vanea*. Având ca specie „scene din viața rustică", aceasta din

urmă a fost scrisă pe baza comediei *Păduroiul*. Iar prisma comică ca mod de a înțelege lumea îi servea autorului în manifestarea unei viziuni asupra vieții fără a cădea într-un pesimism neguros, fiindcă pentru un optimism entuziasmat nu îi dădea prilej viața însăşi.

Tradiția interpretării scenice, pornită de la K. Stanislavski, scotea în prim-plan aspectul dramatic sau melodramatic al textelor cehoviene, însă autorul insista asupra speciei de comedie, considerând că regizorii MHAT-ului „văd în piesa lui cu totul altceva". Fiindcă majoritatea personajelor sale sunt, de fapt, nişte oameni de nimic care contribuie şi mai mult ca tot ce-i viu în jurul lor să degenereze. Unii îi acceptă, înşelându-se cu iluzia talentului lor (Voinițki, Nina Zarecinaia etc.), alții (de obicei, medicii - Astrov, Cebutâkin, Dorn) încep să-şi da seama de propria lor degradare în acest anturaj, sau încearcă diferite metode de protest ajungând, până la sinucidere (Treplev). De fapt, de la Cehov, care a intuit în opera sa ideile principale ale secolului XX, îşi au rădăcini începuturile dramaturgiei absurdului şi a postmodernismului, continuând, prin stilistica teatrului contemporan, să demonstreze adevăruri necruțătoare despre viața noastră. Arta teatrală a început demitizarea operei cehoviene, privind

realitatea de azi şi din punctul de vedere al diagnosticului stabilit de doctorul Cehov acum un secol. Iată câteva dintre reperele valorice ale doctorului/omului/artist Cehov:

Fericirea este o recompensă dată celui care nu a căutat-o.

*

Nu te minți singur. Cel care se minte pe sine şi îşi pleacă urechea la propriile minciuni ajunge să nu mai deosebească adevărul nici în el, nici în jurul lui, să nu mai aibă respect nici pentru sine nici pentru ceilalți.

*

Cine nu izbuteşte cu duhul blândeții, nu o va scoate la capăt nici cu severitatea.

*

Dragostea îi arată omulul cum ar trebui el să fie. Când iubeşti, descoperi în tine o nebănuită bogăție de tandrețe şi

duioşie şi nu-ți vine să crezi că eşti în stare de o astfel de dragoste.

*

Dacă vi se dă o cafea, nu căutați în ea bere.

*

Dacă vă este frică de singurătate, nu vă căsătoriți.

*

Moartea este îngrozitoare, dar ar fi şi mai îngrozitoare conştiința că vei trăi de-a pururi şi nu vei muri niciodată.

*

Viața nu trebuie arătată aşa cum este,
ci aşa cum o vezi în vis.[16]

[16] www.autori.citatepedia.ro

CAPITOLUL III

actorul inteligent emoțional

aplicații în teatrul realist psihologic

„Noroc de cei

Ce-mbină bine chibzuieli şi patimi

Încât nu sunt sub mâna soartei fluier

Din care cântă cum vrea ea. Dă-mi insul

Nerobit de patimi, şi-am să-l port

În inimă, în miezul inimii, precum te port...”

Hamlet, către prietenul său, Horatio

William Shakespeare

Având ca punct de pornire în creația actoricească un text de o simplitate, de un rafinament şi o nuanțare psiholigică inegalabile – cum sunt toate textele lui Cehov –, este evident că, şi din punct de vedere al procesului transpunerii scenice, spectaculosul, neaşteptatul, emoțiile vor putea fi găsite preponderent în interiorul ființei umane, şi mult mai puțin în exteriorul ei. Iar acest autor e generos cu noi, căutătorii de înțelesuri pentru creația artistică oferindu-ne din chei pentru pătrunderea sensibilă şi atentă în interiorul personajului în vederea întruchipării scenice. Pentru actor, punctul de pornire în creația scenică îl constitue înțelegerea simplității şi naturaleții funcționării personajului. Textele lui Cehov sunt un suport ideal pentru acest lucru. Maurice Baring, în *Pietre de hotar ruseşti*, spune: „Tolstoi mărturisea că Cehov fusese fotograf, un fotograf talentat, însă doar un simplu fotograf. Dar

Cehov poseda acea calitate pe care rar o întâlneşti la un fotograf, şi anume umorul. Povestirile lui sunt adesea pline de o delicioasă veselie. În nenumărate rânduri, sunt pline de pasiune, dar ele păstrează invariabil acele calităţi tipic ruseşti: simplitatea şi lipsa de afectare. Cehov nu mizează niciodată pe efecte, el nu te face niciodată atent dându-ţi cu cotul."[17]

Cu atât mai mult mintea actorului trebuie să fie vie, trează, scoasă din clişeele tehnicităţilor scenice. Fără a pierde din vedere neutralitatea, ca atitudine fundamentală, în relaţia cu personajul. Pentru că aici nu încap judecăţi şi etichete de tipul : „e un om slab, e un om puternic, e un visător, e un parvenit, ş.a.m.d. ", deoarece aproape toate personajele cehoviene ating, pe parcursul evoluţiei lor, momente de slăbiciune, de putere, de visare sau de agonie. Aşa încât singura modalitate de a întruchipa personajul rămâne fenomenul rezonanţei sensibile, calde.

Cehov însuşi cercetează aria clişeelor mentale care împarte valorile în „ bune" şi „rele", într-un mod care ilustrează acuitatea si fineţea observarii estetice, precum şi o mare (din nou !) generozitate : „Cele ce-ai spus, ca lumea e «plină de oameni răi» e adevărat. Firea omului nu e perfectă,

[17] www.max.mmlc.northwestern/articole/sec xx

aşa că ar fi straniu să nu vezi decât ce-i bun. Să-i ceri literaturii să scoată afară «perla» din grămada de oameni răi este egal cu negarea completă a literaturii.

Literatura este acceptată ca artă pentru că ea descrie lumea aşa cum este ea într-adevăr. Țelul ei este adevărul, necondiționat şi cinstit. Ca să-i limitezi funcțiile doar la a scoate «perle» ar fi la fel de nociv pentru artă cum ar fi să-i ceri lui Levitan să deseneze un copac fără coajă murdară sau frunze îngălbenite. Sunt de acord că o «perlă» e un lucru frumos. Dar scriitorul nu e cofetar, şi nici nu se ocupa cu vînzari de prafuri sau cu clovnerii. El este un om ce s-a legat cu contract de simțul datoriei şi de conştiința sa. Odată ce se apucă de scris, scuzele nu mai pot fi acceptate şi oricât de groază i-ar fi, trebuie să se lupte cu slăbiciunea lui şi să-şi murdărească imaginația cu urâțenia vieții. El este ca orice alt om care relatează nişte fapte. Ce-ai spune dacă un jurnalist, dacă se teme sau dacă doreşte să placă cititorilor săi şi-ar limita descrierile la respectabili capi de familie, la doamne rafinate şi la virtuoşi lucrători la căile ferate? Pentru un chimist, nu există nimic impur pe lume. Scriitorul trebuie să fie la fel de obiectiv ca un chimist, trebuie să se elibereze de subiectivismul zilnic şi să recunoască că bălegarul joacă un rol respectabil în peisaj şi

că pasiunile distrugătoare fac parte la fel de bine din viața noastră.”[18] –

(Mariei Kiseliova, 14 ianuarie)

Din nou, legea contrastului. Care se poate aplica şi în ceea ce priveşte atitudinea actorului față de personaj. Cu condiția ca actorul să cunoască, să înțeleagă cum funcționează ființa umană, deci şi personajul.

***

Înțelegerea modului de funcționare a ființei umane poate avea loc prin intuiție sau prin cunoaştere sau, de ce nu, prin ambele:

- intuiția – tendința de a ajunge la o concluzie sau de a îndeplini o acțiune fără explicații amănunțite pentru fiecare pas al procesului (cf. Dicționarul de psihologie) – are dezavantajul că poate, uneori, să nu fie corectă, şi în mod cert nu este permanentă, ci

[18] www.autori.citatepedia.ro

fluctuantă, depinzând de o serie de factori interni şi externi asupra cărora nu se poate exercita un control riguros şi verificat.

- cunoaşterea – faptul de a poseda cunoştințe, informații, date asupra unei probleme (cf. DEX) – are dezavantajul că poate, uneori, să fie lipsită de sensibilitate.

Se pot aplica în Actorie separat, exclusiv? Credem că formula ideală constă în îmbinarea stimulativă, conştientă, mai ales că există şi suportul teoretic şi nivelul de dezvoltare a inteligenței emoționale care să favorizeze împletirea cunoaşterii teoretice cu intuiția sensibilă in Arta actorului.

Şi cunoaşterea şi intuiția au loc prin intermediul anumitor procese cerebrale. Dacă în secolul al XVIII-lea Descartes lansa conceptul creierului global, privind creierul ca un singur tot, un organ unic, de unde s-a dedus idea universului mental unificat, în jurul anilor 1860 neurologul francez Paul Broca şi cel german Karl Wernike au descoperit că leziunile emisferei cerebrale stângi provoacă serioase tulburări de limbaj, în timp ce leziunile emisferei drepte nu au acelaşi efect.

Laureat al premiului Nobel, Roger W. Sperry, ocupându-se cu studiul comportamentului persoanelor la care cele două emisfere cerebrale au fost despărțite total în urma secționării corpului calos - la bolnavii de epilepsie - a început să determine atribuțiile celor două emisfere. Astfel s-a născut teoria specializării pe orizontală a creierului, prin separarea creierului stâng de creierul drept. Diferențele dintre emisferele cerebrale au fost îndelung studiate de către cercetători ştiințifici care au stabilit, după riguroase verificări, particularitățile funcționării celor două emisfere. Dintre specialiştii care s-au ocupat de acest subiect, ne vom referi la Dr. Betty Edwards, profesor emerit la Universitatea din Long Beach, California, care a stabilit în 1979 un tabel cu modalitațile duale de lucru ale celor două emisfere, pe care l-a revizuit in 1999, în concordanță cu noile rezultate ale cercetărilor asupra creierului, după cum urmează:

1. *Emisfera stângă*: funcționează verbal, analitic, simbolic, abstract, temporal, rațional, numeric(digital), logic, linear.

2. *Emisfera dreaptă*: funcționează nonverbal, sintetic, concret, analogic, atemporal, nonrațional, spațial, intuitiv, global.

Din punctul de vedere al structurii personajului în teatru, ce importanță are tipul de emisfericitate cerebrală? Să luăm, ca exemplu de aplicație în teatru, un personaj dramatic. Vom aborda, pentru o primă exemplificare, un text din teatrul realist psihologic. Întrucât autorii acestui gen sunt generoşi cu didascaliile, acest indicator esențial în descifrarea psihologico-teatrală, vom găsi, cu destulă uşurință, în text reperele de bază necesare înțelegerii acestor mecanisme psihologice.

Dacă ne gândim la personaje cum sunt Lopahin şi Gaev, din *Livada de vişini* a lui A.P. Cehov, ce asemănari găsim – dacă există – şi ce deosebiri? Reuşim, printr-o cercetare atentă a informației oferite de text, să descifrăm cu uşurință, ca diferență fundamentală dintre Lopahin şi Gaev, tipul de emisfericitate. Lopahin face raționamente logice, funcționează rațional, verbal, temporal, analitic şi numeric – tip de emisfericitate stângă. El oferă varianta împărțirii livezii în loturi care să fie arendate pentru valorificare turistică producătoare de profituri foarte mari, zona fiind minunată pentru asta datorită aşezării, peisajului şi căii ferate. Soluția detaliată şi clară propusă de el pentru salvarea livezii este absolut realistă, pragmatică şi cu perspective financiare

îmbucurătoare pentru proprietari: „Dacă terenul (…) l-ați arenda pentru vile, ați avea un venit de cel puțin douăzeci şi cinci de mii de ruble pe an!”[19] Cum reacționează Gaev la această propunere? (*Indignat*) – indicație din paranteza lui Cehov – el exclamă: „Fleacuri!” Viitorul familiei, în cazul în care livada nu este salvată, e dezastruos, probabil că vor rămâne pe drumuri la propriu, dar această posibilitate nu intră în vederile lui Gaev. Intervenția imediat următoare pe care o face în scenă este „elogiul dulapului, cu ochii în lacrimi”, fapt ce denotă un mod de funcționare atemporal, spațial, analogic şi nonrațional – tip de emisfericitate dreaptă.

Cum poate fi pentru actor un punct de sprijin în procesul creației descifrarea tipului de emisfericitate? În exprimarea teatrală e mai puțin important tipul de emisfericitate a actorului, cel care ne interesează cu precădere este personajul. Dacă actorul înțelege şi îşi asumă aceste clarificări, nu se va simți descoperit în spațiul şi relația scenică,

[19] A.P. Cehov, *Teatru*, traduceri în româneşte de Moni Ghelerter şi Radu Teculescu Bucureşti, Editura Univers, 1970. (Toate citatele ce vor urma, din opera lui A.P.Cehov, sunt din această sursă bibliografică)

ajungând la momentul în care să inventeze reacții şi trăiri care nu-i aparțin personajului. De-a lungul întregului text scenic, personajul trăieşte un permanent monolog interior (emoție şi gând) viu, imprevizibil, declanşat de reacția specifică modului său preponderent de răspuns la stimulii exteriori, adică la contextul scenic. Actorul poate parcurge traseul scenic prin asumarea conştientă a acestui monolog interior - de care, în majoritatea cazurilor, personajul nu este conştient - în aşa fel încât un asemenea moment de relație şi reacție să poată fi exprimat teatral fără dificultate şi cu maximum de expresivitate. Înțelegând tipul de emisfericitate al lui Gaev, actorul va şti că, în paralel cu ascultarea (de fapt, doar auzirea) explicației simple, logice şi raționale oferită de Lopahin, mintea lui Gaev zburdă în cu totul alte zone ale existenței, raportate la obiectele din câmpul vizual prezent, fapt ce-i declanşează o reacție de negare a perspectivei viitorului şi o agățare de gloria trecutului familiei sale. Deci Gaev, de fapt, nu înțelege – pentru că nu-l ascultă pe Lopahin - nimic din ce s-ar putea face pentru salvarea livezii, şi în timp ce Lopahin vorbeşte despre soluții, Gaev se gândeşte la trecutul şi importanța familiei sale („până şi în Dicționarul Enciclopedic scrie despre livada noastră!”), fapt ce îi declanşează emoții

puternice care se manifestă în momentul culminant al adorației dulapului: „Dulap scump şi stimat! Salut existența ta, care (...) e destinată idealului luminos al binelui şi adevărului! Chemarea ta tăcută pentru o muncă rodnică n-a slăbit de-a lungul a o sută de ani, susținând (*printre lacrimi*) în familia noastră, din tată în fiu, curajul şi credința generațiilor într-un viitor mai bun, crescându-ne în spiritul idealurilor de bine şi ale conştiinței sociale.” Având o astfel de reacție, un astfel de răspuns la propunerea lui Lopahin, înțelegem că între aceşti doi oameni, cu tipuri de emisfericitate diferită (deci mod de a gândi diferit), nu poate exista comunicare, şi nici relație armonioasă.

Creativitatea presupune o colaborare, o comunicare între cele două emisfere, fiecare surprinzând realitatea în felul ei propriu. Din punct de vedere psihologic şi fiziologic, oamenii diferă în privința funcționării celor două emisfere. Anumite persoane abordează o problemă în mod preponderent analitic, logic, punând pe masă toate datele problemei înainte de a face un examen minuțios al acestora. Alte persoane văd imediat soluția , fără să se intereseze asupra detaliilor care nu le preocupă, după cum au capacitatea de a vedea obiectele în spațiu şi de a le manipula prin imaginile lor tridimensionale.

Actorul are nevoie de folosirea în egală măsură a ambelor emisfere pentru a-şi putea valorifica la maximum potenţialul de creativitate.

***

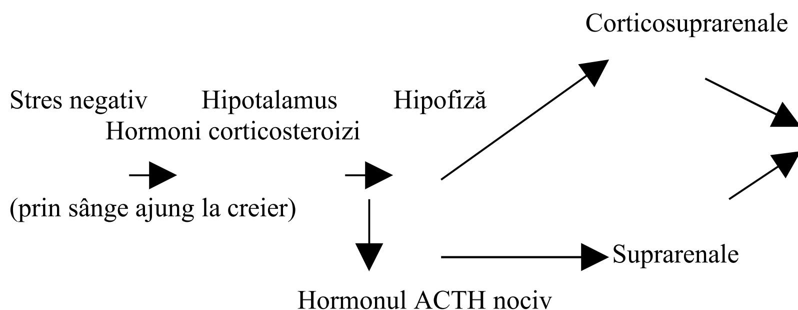
Sunt necesare câteva precizări în ceea ce priveşte activitatea creierului fiinţei umane. Acest organ conţine aproximativ o sută de miliarde de neuroni, influxul nervos trecând de la un neuron la altul prin sinapse. Fiecare neuron este în conexiune directă cu cel puţin alte zece mii de neuroni. Creierul este un organ care funcţionează electric conţinând un substrat chimic prin intermediul unor mediatori chimici cum sunt: acetilcolina, adrenalina, serotonina, ş.a. În funcţie de viaţa pe care o ducem, de stresurile pozitive sau negative la care suntem expuşi, este posibil să accelerăm sau să încetinim îmbatrânirea neuronilor cerebrali.

Dr. Jaqueline Renaud se referă la două circuite hormonale: unul nociv, şi altul pozitiv.

Circuitul hormonal nociv/negativ (dăunător): când o persoană se află sub stres negativ (informaţii, evenimente traumatizante)



hipotalamusul -centrul de comandă hormonal al creierului nostru- acționează asupra hipofizei care eliberează un hormon adrenocorticotrop (ACTH - nociv). Acest hormon stimulează (la periferie) glandele suprarenale şi cortico-suprarenale care eliberează hormoni corticosteroizi (cortizon în mod special) care pun organismul în stare de apărare împortiva agresiunii, în general utilă omului, ajutându-l să se apere. Dar în acelaşi timp corticosteroizii, pătrunzând în circulația sangiună, ajung la cortex şi atacă neuronii cerebrali ducând la uzura lor.





ACTH poate avea o acțiune benefică când este provocat direct de hipotalamus (deci nu prin hipofiză) şi fară să treacă prin sistemul suprarenalelor.

<u>Circuitul hormonal benefic/pozitiv</u>: stările de stres pozitive, interesul pentru activitatea depusă, atmosfera destinsă fac ca hipotalamusul să secrete un alt hormon ACTH 4-10 care favorizează buna funcționare a neuronilor, accelerând ciclul acetilcolinei. Cu cât acest ciclu este mai rapid, cu atât se produce un efect de trezire asupra cortexului prin provocarea unei desincronizări a undelor electroencefalografice care dovedesc sporirea activității funcționale a cortexului. Dacă o persoană are o viață stimulativă, interesantă, sau reuşeşte să depăşească cu bine dificultățile, reuşitele ei determină creşterea cantității de hormon ACTH pozitiv care, la rândul lui, accelerează ciclul acetilcolinei, facilitându-se astfel interesul pentru diverse activități. Circuitul pozitiv este activat, fiind blocat astfel circuitul negativ al hipofizei.

Stres pozitiv------ hipotalamus ➔ACTH ➔ 4-10(pozitiv) neuroni care produc mai multă acetilcolină

Ce aplicaţie poate avea în teatru cunoaşterea acestei explicaţii ? În Arta actorului – partea de improvizaţie- se practică studiul "personajelor observate" pe stradă, în staţia de tramvai, la rând la supermarket, la telefoane ş.a.m.d. Apar astfel fizionomii diverse, cu grimase specifice. Dacă se naşte întrebarea: "De ce domnul cu pălărie pe care îl văd în fiecare dimineaţă luând-şi ziarul, de doi ani, de când locuiesc aici, are acelaşi chip încruntat, colţurile gurii lăsate în jos, iar privirea privirea lui cercetează aproape permanent vîrfurile pantofilor proprii? E destul de puţin probabil să-l doară zilnic degetele de la picioare din cauză că-l strâng pantofii…!!" Dar putem presupune că dominanta de circuit hormonal nociv a devenit o obişnuinţă, care a întipărit pe chip o anumită amprentă a neplăcerii, sau a suferinţei, sau a tristeţii. Acelaşi lucru este valabil şi în cazul circuitului hormonal benefic - există personaje care au această dominantă, de exemplu chiar Gaev - care imprimă o expresie de seninătate, de surâs, de bunăvoinţă sau optimism. Este un reper important în găsirea expresiei faciale adecvate fiecărui personaj.

Grimasele specifice apar ca o consecinţă a modului de a gândi şi de a simţi anumite emoţii, ce se întipăresc pe chipul

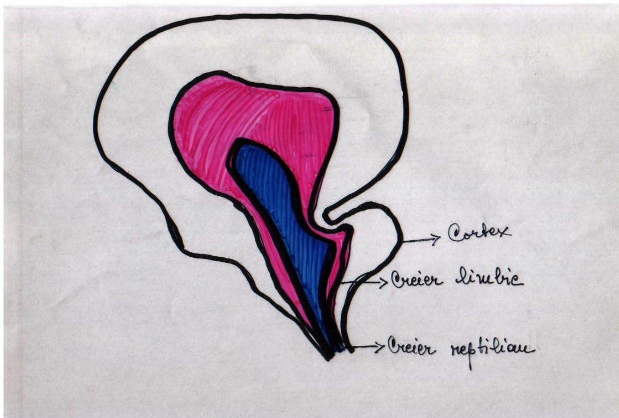
omului care le parcurge. De aceea este necesară încă o descifrare a zonelor de prelucrare a informației la ființa umană.

Creierul s-a dezvoltat de-a lungul timpului în trei etape:

- *Creierul primitiv*, arhaic, numit creier reptilian, există la toate mamiferele. Se ocupă de satisfacerea nevoilor fundamentale, comandă agresivitatea, coordonează grija pentru teritoriu şi apărarea lui, este locul rutinei, al itinerarelor fixate dinainte, al gesturilor automatizate (scărpinat, tuse etc.).
- *Creierul limbic* sau *visceral* este centrul fiziologic al emoțiilor, al impulsurilor, al memoriei de lungă durată, al acțiunii imediate, negândite. Este totodată un filtru care asigură o selecție a stimulilor după plăcere, interes, motivație, reuşită etc. Are un rol cognitiv care constă în producerea de imagini, funcționând în limbaj nonverbal. Creierul limbic nu se află sub controlul cortexului, de aceea frica nu dispare pe cale rațională.Orice informație trece mai

întâi prin sistemul limbic care filtrează informația şi excită cortexul după filtrul său, comunicarea de la sistemul limbic la cortex fiind unidirecțională. Persoana înregistrează caracterul plăcut/neplăcut al experiențelor de viață, anticipându-le pe cele pozitive şi evitându-le pe cele negative.

- *Cortexul* (sau *neocortexul*) există doar la mamiferele superioare. Reprezintă stadiul recunoaşterii obiectelor ca realitate externă într-un spațiu dat. Nivelul următor este caracteristic doar omului, şi anume: operarea cu simboluri, limbaj, gândire abstractă.



La toate nivelele creierului funcționarea este interdependentă de celelalte, creierul reptilian, creierul limbic şi cortexul fiind într-o permanentă interacțiune.

* * *

Modelul creierului total analizează şi stabileşte interconexiunile funcțiilor cerebrale, conexiunea între cele

patru specializări. Nu vom discuta despre creierul reptilian, activitatea acestuia fiind modificată şi mascată la om de formaţiunile nervoase apărute ulterior pe scara evoluţiei. S-a construit un model în care împărţirile pe orizontală se intersectează cu cele pe verticală, la Univesitatea din Texas, Departamentul de Inginerie Biomedicală Astfel se arată că deosebirile dintre emisfera stângă şi dreaptă se completează cu diferenţele dintre sistemul limbic şi sistemul cortical: „Există două emisfere cerebrale, dreaptă şi stângă. Fiecare emisferă este conectată cu limbicul. Sistemul limbic este localizat la baza fiecărei emisfere cerebrale. Fiecare jumătate a sistemului limbic din cele două emisfere este conectată cu cortexul ei, partea funcţională la nivel mental. Fiecare limbic, drept sau stâng, are specificitatea lui la fel ca şi emisferele cerebrale şi in unitate (concordanţă) cu acestea. Limbicul stâng are, aparent, o influenţă preponderentă atunci când creierul stâng este predominant, cel care planifică, organizează, structurează, controlează. Limbicul drept este sursa activităţii emoţionale şi afective şi are o acţiune preponderentă atunci când individual se află in relaţii cu alţii"[20].

---

[20] Ned Hermann, – *The creative Brain* – NASSP Bulletin, www.bssc.edu.au, 1982, pag. 36.

Orice om, în funcție de modul de reacție şi de mentalitate, poate folosi predominant cortexul drept sau stâng, limbicul drept sau stâng, deci are o anumită preferință corticală. Acestă preferință este împărțită de dr. Hermann în trei categorii:

1. *Preferință puternică* – persoana utilizează cel mai des şi în mod spontan unul sau mai multe dintre sectoarele cerebrale şi manifestă comportamentele corespunzătoare;
2. *Preferință medie* – modalitate funcțională prezentă şi deci posibilă, pe care persoana o foloseşte numai dacă situația i-o cere;
3. *Nu este preferință, ci un fel de respingere* – modalitate funcțională care nu face parte din strategiile persoanei.

Pentru a avea o imagine mai clară a acestor preferințe corticale vom parcurge o sinteză a specializărilor pe orizontală şi verticală a modelului de funcționare a creierului, în tabelul ce urmează:

SISTEM CORTICAL
(gândirea)

CORTICAL STÂNG	CORTICAL DREPT
Logic Analitic Matematic Tehnic Raționament	Creator Spirit sintetic Spirit artistic Globalizare Conceptualizare
MOD DE FUNCȚIONARE STÂNG	MOD DE FUNCȚIONARE DREPT
Controlat Conservator Planificare Organizat Administrație	Contacte umane Emotiv Muzician Spiritualist Exprimare
LIMBIC STÂNG	LIMBIC DREPT

SISTEM LIMBIC
(emoții)

În funcție de descifrarea tipurilor de reacție psihologică, se poate stabili specializarea pe verticală a creierului, adică **dominanta de funcționare** a sistemului

limbic sau a cortexului. Astfel vom descifra tendința unei persoane de a reacționa predominant rațional sau afectiv.

Continuând cercetarea dominantelor psihologice ale celor două personaje, Lopahin şi Gaev, odată stabilit tipul de emisfericitate ne va fi uşor să parcurgem grila preferințelor corticale. După cum acționează şi vorbeşte, preferința puternică a lui Lopahin este pentru analiză logică şi raționament tehnic şi matematic, deci are preferința puternică pe cortex drept. Preferința medie pare a fi pentru cortex drept, întrucât dovedeşte şi capacitate de globalizare, de sinteză, el făcând şi deducții speculative de succes. Această descifrare ne arată că la capitolul emoții, afectivitate (deci în zona creierului limbic) energiile lui nu sunt foarte active şi bine armonizate, existând posibilitatea existenței unor blocaje sau traume emoționale pe care Lopahin le maschează. De altfel Cehov ne dă câteva informații legate de bătăile primite de la tatăl lui - bețiv - în copilărie, şi lasă un semn de întrebare misterios în ce priveşte relația lui cu Varia - într-un fel ar dori să se căsătorească cu ea dar, de fapt, nu se decide să facă acest pas… Actorul va şti astfel că Lopahin nu are manifestări dominant afective, ci raționale, iar momentele în care e copleşit de

emoție (cumpărarea livezii!) manifestarea lui e aproape complet scăpată de sub control: „Eu am cumpărat-o! Stați puțin, fie-vă milă, că mi se încurcă toate în cap! Nu pot să vorbesc! *(râde)* (…) Livada cu vişini e acum a mea. A mea! *(râde cu hohote)* Doamne, Dumnezeule, livada cu vişini e a mea! Spuneți-mi, sunt beat, sunt în toate mințile, nu mi se năzare? *(tropăind)* Nu râdeți de mine! Dacă tata şi bunicul s-ar scula din mormintele lor să vadă ce s-a întâmplat, cum Iermolai al lor, cel bătut, care abia ştia să citească, care umbla desculț iarna, a cumpărat cea mai frumoasă proprietate din lume(…) Visez…aiurez…" Această reacție va declanşa mijloace de expresie surprinzătoare, gesturi bruşte, mişcări absurde, oscilații vocale necontrolate ş.a.m.d. Ce nuanțe ale comicului se pot naşte aici!...Astfel, actorul va şti să valorifice pe traseul întregului spectacol complexitatea acestui personaj, punând în valoare, prin contrast cu manifestarea rațională de până la acest moment, izbucnirea emoțională explozivă cu totul imprevizibilă a lui Lopahin.

În procesul de creație sunt implicate atât analiza cât şi sinteza, atât imaginea cât şi cuvântul, atât conştientul cât şi subconştientul, atât cogniția cât şi afectivitatea, atât planul

concret cât şi cel abstract. Aceste dimensiuni ale creației corespund unor variate moduri de cunoaştere, trăire şi comportament,ele fiind specifice anumitor zone cerebrale. Tipul de emisfericitate cerebrală (stângă-dreaptă), preferința puternică pentru un anumit sector cerebral (cortex stâng, limbic stâng, limbic drept sau cortex drept), dominanta de circuit hormonal prin hipotalamus (ACTH pozitiv sau negativ) determină anumite moduri de funcționare mentală, emoțională, fizică, care pot fi descifrate cu uşurință, odată parcursă grila de cunoaştere a acestor noțiuni de bază pentru psihologia ființei umane.

Dar artiştii, oamenii de teatru, actorii au de dus mai departe această cunoaştere în transpunere artistică, prin demers scenic. Transpunere prin mijloace de expresie specifice artei scenice. Astfel, apelăm la tipare comportamentale, adică tipuri de temperament aplicate inclusiv în plan fizic prin exprimare nonverbală. În textul dramatic apar oameni, personaje, cu modalități de funcționare diverse, cu temperamente – deci cu tipare comportamentale – diferite pe toate planurile: de la tonul şi intensitatea vocală la ritmul mersului, al aşezărilor sau ridicărilor, până la viteza de reacție afectivă, ş.a.m.d.

După cum observăm în cărțile de specialitate, în dreptul temperamentului apare următoarea caracterizare: **latură dinamico-energetică a personalității**. În acest caz este firesc să dezvoltăm puțin subiectul. Se spune **“dinamică”** deoarece această latură a noastră ne furnizează informații cu privire la cât de iute sau lentă, mobilă sau rigidă, accelerată sau domoală, uniformă sau neuniformă este conduita persoanei; **“energetică”** vine de la faptul că ne arată care este cantitatea de energie de care dispune o persoană şi mai ales modul în care este consumată aceasta. Unii dispun de un surplus energetic, alții se descarcă exploziv, violent; unii îşi consumă energia, se descarcă, sau fac chiar economie, alții îşi risipesc energia. Toate aceste diferențe psiho-comportamentale existente între oameni sunt, de fapt, diferențe temperamentale.

Temperamentul este una dintre laturile personalității care se exprimă cel mai pregnant în conduită şi comportament (mişcări, reacții afective, vorbire etc.). De aceea s-au identificat o serie de **indicatori psiho-comportamentali** care ne pot ajuta să identificăm cu uşurință temperamentele.

Iată care sunt câțiva dintre aceşti indicatori:

– ritmul şi viteza desfăşurării trăirilor şi stărilor

psihice;

– vivacitatea sau intesitatea vieții psihice;

– durabilitatea manifestărilor psiho-comportamentale;

– intrarea, persistența şi "ieşirea" din acțiune;

– impresionabilitatea şi impulsivitatea;

– tempoul (frecvența pe unitate de timp a trăirilor psihice);

– egalitatea sau inegalitatea manifestărilor psihice;

– capacitatea de adaptare la situații noi;

– modul de folosire, de consumare a energiei disponibile.

Aceşti indicatori nu aparțin doar unui singur proces psihic, unei anumite conduite, ci întregii personalități. De asemenea, ei nu se manifestă sporadic, accidental, ci sunt stabili, având manifestări continue.

De-a lungul timpului au avut loc tentative de stabilire a mai multor tipuri temperamentale, s-au făcut clasificări şi s-a încercat încadrarea oamenilor într-o anumită tipologie, relativ dominantă. Aceste tipologii pornesc de la luarea în considerare a unor substanțe existente în corpul omenesc. Dat fiind faptul că aceste substanțe pot fi lichide sau solide, au fost elaborate tipologii corespunzatoare.

Hipocrate si **Galenus** au pus bazele clasificării temperamentelor prin diferitele umori prezente în corpul omenesc (sânge, limfă, bilă galbenă, bilă neagră). Ei credeau că amestecul potrivit, temperat (de unde şi termenul de temperament) al acestor substanțe duce la o stare perfectă de sănătate, implicit la un temperament perfect, în timp ce excesul unei umori produce temperamente imperfecte. Dacă la o persoană predomină *sîngele,* deci irigația bogată, vasele dilatate, pulsul amplu şi plin, aceasta va avea fața destinsă, surâzătoare, fericită, va fi satisfăcută, optimistă. Când predomină *limfa* cu funcții încetinite şi amorțite, fața va avea trăsături rotunjite, va fi letargică, apatică, iar psiho-comportamental persoana respectivă va fi lentă, răbdătoare, inertă. Predominanța *bilei galbene*, produsă de ficat, revărsat în sânge, se asociază cu fața rigidă, cu proeminența oaselor frunții, arcadelor, nasului, persoanele respective fiind violente, pasionale, impulsive. La persoanele la care organismul este impregnat de *bila neagră* care generează intensitatea şi profunzimea reacțiilor nervoase, fața va fi zveltă, delicată, ochii plecați, iar psiho-comportamental acestea vor fi predispuse spre interiorizare, autoanaliză, concentrare.

Cele de până aici sunt temperamentele descrise de Hipocrate si Galenus: **SANGUIN, FLEGMATIC, COLERIC, MELANCOLIC**. Denumirea lor s-a păstrat până azi, nu însă şi criteriul după care au fost stabilite. Tipologiile "solide" iau în considerare pentru clasificarea temperamentelor, elemente ca: porozitatea țesuturilor, constituția sângelui, lărgirea vaselor, mărimea creierului, puterea nervilor, densitatea lor. Se consideră, de exemplu, că la sanguin şi coleric constituția sângelui este subțire, în timp ce la flegmatic şi melancolic este densă, sângele fiind gros-negru. Primele două categorii temperamentale au creierul mare, nervii puternici, denşi, sensibilitate mare, pe când celelalte două categorii, creierul mic, nervii subțiri, simțuri greoaie.

Aceste două clasificări sunt foarte importante mai ales din două motive: în primul rând că sunt primele din punct de vedere istoric şi în al doilea rând ele conțin unele intuiții de geniu ale lui Hipocrate şi Galenus: intuirea naturii afective şi biochimice a temperamentelor; intuirea cauzelor unor tulburări psihocomportamentale (umorile sunt „rădăcina" unor boli: prea multă bilă galbenă produce febră; prea multă bila neagră duce la depresie şi slăbiciune etc.).

Psihologia porneşte în clasificarea temperamentelor de la constituția corporală, morfologia individului, considerând că o anumită constituție predispune la un anumit comportament.

Cea mai cunoscută tipologie temperamentală a fost elaborată de psihiatrul german Ernst Kretschmer (1922) care a ajuns la stabilirea a patru tipuri constituționale:

Picnic – caracterizat prin expansiunea cavitătilor viscerale, prin tendința de a acumula grăsime, statura mijlocie, fața moale şi largă, gât mare, torace bombat şi lăsat în jos, extremități moi, rotunde, scurte,etc.

Îl putem vizualiza pe Nick Bottom, pânzarul « actor », din *Visul unei nopți de vară* cu această constituție nu tocmai de june prim, pentru a ilustra mai puternic, prin imagine,contrastul dintre el şi Titania ca efect comic.

Leptosom sau astenic – dezvoltat mai mult în lungime în toate segmentele corpului: față, gât, trunchi, extremități; noțiunea de leptosom vine de la leptos care înseamnă strâmt, îngust.

Aici sigur îl putem încadra pe Francisc Flute, cîrpaci de foale, interpret al rolului Thisbea, deoarece un travesti cere

o conformație fizică ce poate sugera apropierea de o anumită delicatețe feminină.

Atletic – cu mare dezvoltare a scheletului osos, a musculaturii, epidermei; partea de sus a corpului dezvoltată în lărgime, gât lung, degajat, umerii şi trunchiul în formă de trapez.

Ne putem gîndi la Snug tâmplarul, care primeşte rolul leului pentru că, la « reperele artistice » pe care le are Quince în stabilirea distribuției putem presupune că un criteriu de bază este înfățişarea fizică : leul e mare, puternic şi, de aceea, fioros.

Displastic – cu malformații congenitale.

Richard al III-lea, evident, face parte din această categorie de tipuri constituționale.

Cercetările efectuate l-au condus pe Kretschmer spre concluzia că oamenii se deosebesc între ei prin dispoziții psihice, unii corespunzând stării afective *diastesice,* alții stării *psihestezice.* Primii aparțin tipului ciclotim, ceilalți tipului schizotim.

Ciclotimul se caracterizează prin treceri rapide de la

o stare psihică la alta (veselie-tristețe,calm-iritare). *Schizoidul* se distinge prin neconcordanța dintre aparență şi esență, dintre ceea ce se vede şi ceea ce este ascuns.

În interiorul fiecărei grupe există o altă diviziune bipolară: *ciclotimul* poate fi vesel sau trist, *schizoidul,* cald sau rece. Totuşi nu trebuie să generalizăm. Este adevărat că la unii oameni se observă o corelație directă între tipul constituțional şi tipul temperamental, dar totul trebuie corelat cu fiecare individ în parte.

Psihologul român Nicolae Mărgineanu consideră că temperamentul caracterizează forma manifestarilor noastre şi, de aceea, l-a definit drept aspectul formal al afectivității şi reactivității motorii specifice unei persoane.

Explicarea diferenţelor temperamentale ține, în concepția filozofului rus **Ivan Petrovici Pavlov**, de caracteristicile sistemului nervos central:

• **Forța sau energia** este capacitatea de lucru a sistemului nervos şi se exprimă prin rezistența mai mare sau mai mică la excitanți puternici sau la eventualele situații conflictuale. Din

acest punct de vedere se poate vorbi despre sistem nervos puternic şi sistem nervos slab;

• **Mobilitatea** desemnează uşurința cu care se trece de la excitație la inhibiție şi invers, în funcție de solicitările externe. Dacă trecerea se realizează rapid, sisetmul nervos este mobil, iar dacă trecerea este greoaie se poate vorbi despre sistem nervos inert;

• **Echilibrul** sistemului nervos se referă la repartiția forței celor doua procese (excitația şi inhibiția). Daca ele au forțe aproximativ egale, se poate vorbi despre sistem nervos echilibrat.

Există şi un sistem nervos neechilibrat la care predominantă este excitația.

Din combinarea acestor însuşiri rezultă patru tipuri de sistem nervos:

1. tipul puternic – neechilibrat – excitabil (corelat cu temperamentul coleric)

2. tipul puternic – echilibrat – mobil (corelat cu

temperamentul sangvinic)

3. tipul puternic – echilibrat – inert (corelat cu temperamentul flegmatic)

4. tipul slab (corelat cu temperamentul melancolic)

Psihologul Gheorghe Zapan a determinat patru niveluri ale sistemului temperamental: nivelul motor general (de activitate), nivelul afectiv, nivelul perceptiv-imaginativ şi nivelul mintal (al gândirii). Fiecare nivel se caracterizează prin anumiți indici temperamentali: forță, echilibru, mobilitate, persistență, tonus afectiv (stenic şi astenic) şi direcție (extravertit sau introvertit). Gh. Zapan a elaborat o metodă de educare a capacității de interapreciere, numită metoda aprecierii obiective a personalității.

Psihologul care va fundamenta din punct de vedere psihologic tipologia temperamentelor în perechi de trăsături polare va fi Carl Gustav Jung. El arată că, aşa cum în viață, în natură, în societate, întâlnim fenomene polare (viață-moarte, sănătate-boală, zi-noapte), tot aşa şi personalitatea umană este diferit orientată; fie spre afară, spre exterior, fie spre propria sa

interioritate subiectivă, primii fiind numiți *extravertiți,* iar ceilalți *introvertiți.* Persoanele la care aceste orientari nu sunt evidente, echilibrul fiind nota lor distinctivă, poartă denumirea de *ambivert.*

- *Extravertiții* sunt înclinați către dinamismul vieții practice, către circumstanțele externe, fiind de aceea mai sociabili, comunicativi şi uşor adaptabili, vioi şi expresivi. Aici putem încadra majoritatea bufonilor din dramaturgia shakespeariană, care au ca mod de a fi exprimarea mai mult sau mai puțin cifrată a oricărui gând ce le trece prin minte.
- *Introvertiții* se îndepărtează de obiecte pentru a se concentra asupra psihicului propriu, de unde tendința de izolare, de închidere în sine. Dintre bufoni, evident, Jacques Melancolicul din piesa *Cum vă place* face parte din această categorie, el fiind, de altminteri, excepția care întăreşte regula existenței bufonilor.

Mai există şi alte clasificări, dar o vom păstra ca punct de referință pe cea a lui C.G. Jung, corelată cu cea a lui I. P. Pavlov.

Vom rezuma cele de mai sus spunând că **temperamentul este dimensiunea dinamico-energetică a**

personalității, care se exprimă cel mai pregnant în conduită şi comportament.

Există cele patru tipuri de temperament fundamentale pe care le vom parcurge pe scurt:

- **temperamentul sanguinic** - este activ. Vioi, mobil, se adaptează cu uşurință la orice situații. Fire mobilă, schimbă activitățile foarte des deoarece simte permanent nevoia de ceva nou. Trăirile afective sunt intense, dar sentimentele sunt superficiale şi instabile. Trece cu uşurință peste eşecuri sau decepții sentimentale şi stabileşte repede contacte cu alte persoane. Sangvinicul vorbeşte mult, uneori nu suficient de bine argumentat, e vesel, tonic, optimist, extravertit, emotiv, energic, zăpăcit, lipsit de spirit practic, nepăsător, vrea să fie în centrul atenției permanent, îi place să atingă oameni, lucruri, se amuză din orice.

În dramaturgia lui Shakespeare, de obicei bufonii au această dominantă temperamentală, precum şi destul de numeroase personaje din comedii. Maria, sir Toby Belch din *A*

douăsprezecea noapte sunt exemple tipice ale temperamentului sanguinic.

- **temperamentul coleric** - este activ. Energic, neliniştit, impetuos, îşi risipeşte energia. El este inegal în manifestări. Stările afective se succed cu rapiditate. Are tendință de dominare în grup şi se dăruieşte cu pasiune unei idei sau cauze. Colericul este puternic, autoritar, excitabil nervos, rapid, uneori agresiv,doreşte ascultare şi supunere,uneori e impulsiv, brusc în decizii, , gesturi şi acțiuni, extravertit, neechilibrat, nu suportă să piardă timpul, munceşte până la epuizare şi cere şi celorlalți acelaşi lucru.

Lopahin are această dominantă temperamentală, ceea ce determină caracteristicile comportamentale de mai sus. Descoperim astfel că el vorbeşte tare, păşeşte apăsat şi determinat, gesticulează puternic şi ferm, se manifestă dominator etc. Corelând acest comportament cu raționalitatea, aspectul („cu o față de porc în mocirlă”) şi lipsa de educație

care îl caracterizează („taică-meu era un țăran dobitoc, … La drept vorbind, sunt şi eu tot atât de dobitoc şi de idiot ca şi el, …, scriu ca porcu!"), vom şti că, pentru întruchiparea acestui personaj, actorul – indiferent de temperamentul său personal – are la dispoziție o arie largă de mijloace de expresie scenică, în special în ceea ce priveşte comunicarea nonverbală, pentru întruchiparea teatrală.

- **temperamentul flegmatic** este pasiv. Imperturbabil, echilibrat,cugetat în aproape tot ceea ce face, pare a dispune de o răbdare fără margini. Are o putere de muncă deosebită şi este foarte tenace şi meticulos în acțiuni. Flegmaticul este o fire închisă, puțin comunicativă, preferă activitățile individuale. Permanent calm, liniştit, flexibil, introvertit, cu un umor discret şi savuros, nu se grăbeşte niciodată, se retrage neobservat de la decizii şi de la muncă atunci când nu e motivat, doreşte odihnă şi relaxare cât mai multă.

Gaev se apropie cel mai mult de acest tip temperamental. Va avea deci un comportament în concordanță

cu descrierea de mai sus: un ambitus vocal fără stridențe - cu excepția momentelor de emoție intensă, – cu un timbru plăcut,cald (datorită faptului că preferința lui puternică este pe limbic, avînd o dominantă emoțională), gesturi moi, relaxate, blânde. Mişcările sunt elegante, ținând cont de originea nobilă şi educația aleasă, plăcute şi destul de bine controlate. Are o expresie agreabilă, datorită „optimismului” care îl face să declare: „Pe cinstea mea, jur pe ce vrei, că proprietatea nu se va vinde! *(înfierbântat)* Jur pe fericirea mea! Bate mâna! Cârpă să-mi spui, om fără cinste, cum vrei, dacă las să se ajungă la licitație!Ți-o jur pe viața mea!”.Acest mod de funcționare ilustrează dominanta unui circuit hormonal benefic, pozitiv, care nu lasă să se întipărească pe chip urmele îngrijorării pentru dezastrul ce se apropie în mod inevitabil. Vom şti astfel că mijloacele de exprimare folosite de către actor vor fi alese din această zonă comportamentală tipică temperamentului flegmatic transpus scenic în mod artistic şi creativ.

- **temperamentul melancolic** – este pasiv. Puțin rezistent la eforturi îndelungate. Puțin comunicativ, închis în sine, melancolicul are dificultăți de adaptare socială. Debitul verbal este scăzut.

Melancolicul este sensibil, in. trovertit, muzical, ordonat, atent, riguros, pesimist, detestă să atragă atenția asupra lui, aproape întotdeauna e nemulțumit de sine, aflat într-o permanentă căutare a perfecțiunii, nu îi plac atingerile, are gesticulația redusă, nu îi place să vorbească în public.

În dramaturgia cehoviană, Treplev este una din structurile melancolice, nu neapărat pentru că se sinucide, ci pentru că starea lui de nemulțumire veşnică la adresa lui şi la adresa celorlalți, îi răpeşte aproape orice bucurie de a trăi.

De ce am făcut această trecere în revistă a tipurilor de temperament? Oamenii au temperamente combinate, dar există, la fiecare, o dominantă clară, definitorie, care determină un tipar comportamental specific şi unic totodată. Actorul are o anumită dominantă temperamentală. Şi personajul are o anumită dominantă temperamentală. Cum se potrivesc? Interacționează? Se anulează? Se completează? Foarte rar se întâmplă ca actorul şi personajul să aibă acelaşi temperament. Ce se întâmplă dacă actorul e melancolic, iar personajul e coleric? Sau dacă actorul e sanguinic, iar personajul e

flegmatic? Sunt atâtea variante de combinații! Dacă un actor coleric îşi pune temperamenul său în toate personajele pe care le interpretează, se va repeta pe el însuşi în diferite conjuncturi dramatice, până când publicul va şti la ce să se aştepte văzându-l pe scenă. Din punct de vedere emoțional şi fizic – prin limbajul nonverbal -, acest actor va folosi aceleaşi mijloace de expresie „artistică” – personale şi limitate, la fiecare rol.

Descifrarea sensibilă, pe grila oferită de Psihologie pentru cunoaşterea şi înțelegerea personajului ca ființă umană, oferă actorului posibilitatea de a parcurge procesul creației artistice având puncte de sprijin solide, stabile şi verificate, ce pot fi folosite inclusiv în zona alegerii mijloacelor de expresie şi a comunicării nonverbale care, să ne amintim, înseamnă peste 70% din substanța spectacolului de teatru.

Să luăm un alt exemplu pentru aplicație, tot din textul lui A.P. Cehov, *Livada de vişini* – comedie în patru acte. Ce valoare are astăzi acest text ?

„ La fel ca acum 100 de ani, când apărea la începutul unui nou secol, fără să-şi fi pierdut de-atunci nimic din relevanță, Livada de vişini intră în mileniul trei triumfătoare. E

montată de foarte mulți artişti, re-interpretată, citită printre rânduri. Nici un topor n-a reuşit să o distrugă, în ciuda zgomotului pe care l-au făcut din când în când. Intuiția genială a lui Cehov, care a topit în această piesă toate angoasele omului în prag de schimbare, toate spaimele lui în fața noului - fie că e vorba de proprietăți sau de sentimente (căci Lopahin, cel care câştigă licitația, o pierde pe Varia, nefiind în stare să-i ceară să rămână, să devină a lui) -, a înzestrat-o cu un scut ce o protejează invizibil. Un scut ce nu va dispărea atâta timp cât oamenii vor fi oameni. ”[21]

Regizorul Alexa Visarion, o personalitate bine cunoscută a teatrului românesc, un director de scenă în genere puțin declarativ, dăruieşte teatrului românesc o foarte mare valoare prin traducerea făcută acestui text. Valoare care, prin absență, a vitregit montările cehoviene din țara noastra de multe dintre valențele de referință ale textului original, în limba rusă. Este, în sfârşit, punerea în cuvinte româneşti a

---

[21] Cristina Modreanu, *Când totul pare să se destrame...*

spiritului lui Cehov, viu, dinamic, cu o exprimare plastică şi colorată, nicidecum poetizată şi literaturizată în mod nefiresc. Poezia din piesele lui Cehov nu este conținută în exprimarea poetică a personajelor, ci în delicatețea şi lirismul trăirilor personajelor, şi capătă valoare numai prin contrast cu o exprimare viu colorată, ceea ce Cehov, în limba rusă, pune în pagină cu mare generozitate. Nu vom dezvolta aici subiectul foarte important al sărăcirii textului dramatic în seva sa esențială prin traducerile poetizate, ci vom ilustra doar prin două exemple valoarea diferenței de traducere:

- aceeaşi replică

"LOPAHIN - Dă-mi, Doamne, ce n-am gîndit, să mă mir ce m-a găsit!"[22]

şi

"LOPAHIN - Rât porcesc, strai boieresc..."[23]

Sau

- aceeaşi relică

"IAŞA - Ştrengăroaico!"[24]

şi

---

[22]A.P.Cehov, *Teatru*, Bucureşti, Editura Univers, 1970 p. 198
[23] www.editura.LiterNet.ro
[24] A.P.Cehov, *Teatru*, Bucureşti, Editura Univers, 1970, P.202

“IAŞA – Castraveciorule!...”[25]

Comentariile pot fi aprofundate pe nenumărate pasaje din text dar, la exemplul replicii lui Iaşa, e vorba despre un servitor complet needucat, lipsit de principii şi de moralitate, care, chiar dacă a ajuns până la Paris, e un mujic rus parvenit la nivel foarte mic, dar care doreşte să cucerească o femeie, şi are o exprimare care poate fi plastică, dar un domnişorească sau livrescă. Personajul, la Cehov, capătă, datorită acestei traduceri, prin cuvânt, o savoare de care a fost lipsit îndelungă vreme (cam 100 de ani!) pentru actorul scenei româneşti, şi dacă traducerea acestui prim text ar fi doar începutul unei serii de traduceri care să acopere întreaga dramaturgie cehoviana, Alexa Visarion ar face un serviciu incomensurabil scenei româneşti, actorului, şi, nu în ultimul rând, chiar lui Cehov. Dintre piesele cehoviene, *Livada de vişini* pare să fie preferata artiştilor români ai acestei perioade (au montat-o Sorin Militaru, la Odeon, Andreea Vulpe, la Naţionalul din Târgu Mureş, Alexa Visarion la Craiova), deşi, la pasiunea locală pentru auto-referenţialitate şi ţinând cont de nevoia de legitimare a teatrului resimţită de regizori în ultimul deceniu, *Pescăruşul* – pe care Andrei Şerban l-a montat la Sibiu - ar fi

[25] www.editura.LiterNet.ro

fost o alegere mai directă. Dar *Livada de vişin***i**, dincolo de a fi un text clasic, e o "poveste" de tranziție, atât de specific estică, despre o lume înfrântă şi una acaparatoare, cu un inevitabil aer agresiv, dar, poate, cu nimic mai bună sau mai rea decât cea care moare. Ranevskaia şi Lopahin sunt pilonii acestor două lumi, păcătuind una prin inconştiență, celălalt prin exces de luciditate. Prin contrast capătă valoare şi culoare.

"…încrederea în Cuvânt! Într-un timp în care - iată - în teatrul românesc se poate întalni, din când în când, un fel de apetit pentru distrugerea Cuvântului, eu susțin ca el poate crea, la rândul lui, prețioase imagini. Cuvântul poate developa sensuri nebănuite... Teatrul (…) m-a ajutat prin Cehov, mai ales, să găsesc acea legătura esențiala între Cuvânt şi Actor... După parerea mea, Cehov nu poate fi privit astăzi ca un «element» aparținând Istoriei. El nu s-a epuizat odată cu realitatea lui istorică, socială. Cehov este un «un pol de ambiguitate» cum zice Peter Brook: «Un pol de ambiguitate precum este şi Shakespeare». Ambiguitate însemnând, în acest caz, o şansă fantastică de a rezona în diferite straturi sociale, în diferite densități, dând ascultătorului o capacitate extraordinară

de a accede la intrebari. Întrebari legate de realitatea în care trăieşte. Deci nu la răspunsuri - ci la întrebări."[26]

Această legătură dintre actor şi cuvânt este primal pas în crearea personajului.Oamenii de teatru, şi mă refer la practicieni, înțeleg cel mai bine acest lucru.

Vom folosi ca repere în studiul ce urmează în primul rând parantezele autorului, apoi descrierea indirectă (ce spun celelalte personaje despre personajul studiat) şi în final descrierea directă (ce spune personajul despre el însuşi). Punând alături aceste informații vom descoperi pas cu pas – ca la un puzzle – structura şi modul de funcționare a personajului, până la detaliul mijloacelor de expresie folosite în comunicarea nonverbală. Mai departe, odată cu primul pas pe scenă, toată această desluşire se aşază în brațele talentului care îi dăruieşte artistului aripi, pentru a-şi putea lua zborul seară de seară, plutind împreună cu sute de suflete de spectatori prin veacuri şi lumi apuse, pline de strălucire, de comic şi tragic, mai actuale ca niciodată.

---

[26] Silvia Kerim – *Interviu cu Alexa Visarion,* www.formula-as.ro

Liubov Andreevna Ranevskaia. Care e dominanta ei, raţională sau emoţională? Ce tip de emisfericitate are? Pentru ce sector cortical are preferinţa puternică? Energetica ei e puternică sau scăzută? Mobilă sau inertă? Este extravertită sau introvertită? Circuitul hormonal dominant e pozitiv sau negativ? Ce temperament are? Cum descifrăm toate acestea? După acţiunile pe care le face? Dacă plânge uşor şi destul de des, înseamnă că e melancolică? Dacă e pasivă fiindcă e opacă la sugestiile şi soluţiile lui Lopahin pentru valorificarea profitabilă a livezii, considerându-le banale şi neinteresante, ba chiar şi râde de el, nefăcând absolut nimic pentru a salva livada cu vişini, e flegmatică? Dacă reacţionează puternic şi-l jigneşte pe Trofimov în scena balului din actul patru, e colerică? Sau, pornind de la semnificaţia numelui – pentru că acolo unde există, nu e deloc întâmplătoare –, continuând cu parantezele autorului şi cu replicile celorlalte personaje, ni se dezvăluie aspecte nedeclarate ale personajului cercetat.

Liubov înseamnă dragoste, iar *ranevska* înseamnă zori de zi, dimineaţă. Primele paranteze ale autorului la intrarea ei în scenă: „*bucuroasă, printre lacrimi – plânge – îl sărută pe Gaev, apoi pe Varia, şi din nou pe Gaev – o sărută pe Duniasa, servitoarea – îi sărută mâinile Aniei – râde – o*

trage pe Varia spre ea, şi o sărută – îl sărută pe Firs, servitorul - râde, îşi ascunde fața cu mâinile, printre lacrimi – sare de pe scaun şi se plimbă puternic emoționată – sărută dulapul ”. Ce caracteristici psihologice are ? Din modul în care se manifestă e clar că Liubov Andreevna are dominantă emoțională şi nu rațională. Este extravertită, îi place să comunice, să atingă oameni şi obiecte, să fie în centrul atenției, să se distreze – deci ca preferință corticală puternică funcționează limbicul drept. E lipsită complet de simț practic şi se refugiază în relații şi distracții sociale care îi accelerează prăbuşirea, fără a-şi folosi discernământul şi rațiunea, ceea ce ilustrează un tip de emisfericitate dreaptă. Incapacitatea de a face contact cu aspectele negative, neplăcute, agasante sau dure ale vieții, corelată cu nemăsurata (nechibzuita?) ei generozitate ne relevă dominanta clară a circuitului hormonal pozitiv la nivel neuronal. Toate aceste aspecte determină o dominantă temperamentală de tip sanguinic. Astfel vom şti, pentru alegerea mijloacelor de expresie adecvate, că Liubov Andreevna vorbeşte într-un ritm susținut şi deloc monoton, cu o arie largă de tonuri diverse, gesticulează dinamic şi nu discret, mâinile şi corpul ei spun deseori mai mult decât cuvintele, printr-o plastică corporală delicată, mobilă şi

expresivă totodată. Mersul ei este vioi , grațios chiar imprevizibil deseori, şi nu greoi sau repezit. Optimismul ei dus până la inconştiență, în combinație cu lipsa desăvârşită a spiritului practic, determină incapacitatea ei de a acționa pentru salvarea livezii cu vişini. Când vede livada, în mintea ei nu se activează soluțiile administrative şi economice pentru rezolvarea dezastrului ce se prefigurează: *„(priveşte pe fereastră în grădină)* O, copilăria mea!(…) Fericirea se trezea o dată cu mine, în fiecare dimineață şi livada era ca şi acum… Nimic nu s-a schimbat. *(râde bucuroasă)* Totul, totul e alb! (…)Îngerii cerului nu te-au părăsit.(…)Ia priviți! Mama, răposata mea mamă trece prin grădină…E în rochie albă. *(râde de bucurie) Ea e…"* Se dezvăluie astfel vulnerabilitatea unei femei nobile şi frumoase – rătăcită uneori printre fantomele trecutului –, care, prin refuzul conectării la realitatea materială a vieții, prin dorința de a nu răni pe nimeni şi de a evita răul şi urâtul din viață, devine victima propriilor sensibilități şi slăbiciuni. Liubov Andreevna… o perpetuă dragoste a zorilor de zi… pendulări în abisuri emoționale… sensibilitate tragi-comică.

Astfel, crearea unui personaj pe scenă – din punct de vedere actoricesc –, va sluji împlinirii mesajului fundamental pe care A.P. Cehov, părintele teatrului realist psihologic, îl declară pentru contemporanii şi urmaşii lui:

„Vreau ca pe scenă toate să fie tot atât de complicate şi la fel de simple ca şi în viață…Oamenii stau la masă, nu fac altceva decât să stea la masă şi totuşi în acest timp se clădeşte sau se sfărâmă viața şi fericirea lor…”[27] (subl.n.)

Cel mai greu e de atins simplitatea…

***

Teatrul e o artă puternică prin forța creației şi a impactului pe care îl are asupra publicului receptor, acționând pe toate cele patru paliere din piramida cunoaşterii/comunicării:

[27] Monica Săvulescu, op. cit., p.45

- **mental - 10%** (prin cuvinte);
- **emoțional - 35%** (prin trăire);
- **fizic - 50%** (nonverbal);
- **spiritual - 5%** (prin alte mijloace)

MENTAL
10%

SPIRITUAL
5%

EMOȚIONAL
35%

FIZIC 50%

Teoretic, toate artele activează aceste paliere ale cunoaşterii/comunicării, dar ceea ce dă unicitate teatrului este folosirea planului fizic la parametrii totali. Fiecare om are o

hartă proprie de reprezentare a a lumii, în care intră cinci sisteme de percepţie şi reprezentare, care corespund celor cinci simţuri – văz, auz, tactil-chinestezic, gust şi miros. Cu cât contactul cu lumea exterioară are loc prin activarea mai multor sisteme, cu atât cunoaşterea este mai bogată. Teatrul foloseşte cele trei canale principale: vizual, auditiv şi chinestezic, pe parcursul întregului act de creaţie, la intensităţi foarte puternice deseori, practicând comunicarea nonverbală în procent de peste 70%, concomitent cu comunicarea emoţională, care este permanentă, şi cu cea mentală (verbală) şi spirituală.

Exista trei tipuri de comunicare nonverbală:

a. Paralimbajul (felul în care se spune ceva)
b. Modul de utilizare a spaţiului pentru comunicare
c. Limbajul corpului (mimică, gestică)

Sunt multiple repere de stabilire a mesajului comunicat prin limbaj nonverbal, dar ceea ce ne interesează cu precădere este limbajul corpului – personaj, actor – în care până şi vârsta este un criteriu de diferenţiere a semnificaţiei gesturilor. De exemplu, unul dintre semnele simptomatice pentru minciună –

acoperirea gurii – se manifestă diferit, în funcție de vârsta personajului: la copil prin gestul de acoperire bruscă a gurii cu ambele mâini, la adolescent prin atingerea uşoară a buzelor, iar la adult prin mângâierea în trecere a nasului sau ducerea mâinii strânse la gură, simulând o tuse intempestivă. Privirea, mişcările capului, a mâinilor, a picioarelor, poziția corpului, mimica feței etc., toate aceste manifestări nonverbale transmit mesaje cu impact mult mai puternic decât cuvintele, în teatru, ca şi în viață. Folosirea acestor „instrumente" în mod conştient îi pune la dispoziție actorului o gamă de mijloace de expresie scenică diverse şi deosebit de valoroase.

În linii mari, se pot stabili astfel câteva repere de bază – ca descifrare psihologică şi ca alegere a mijloacelor de expresie folosite atât în plan verbal cât şi în plan nonverbal pentru orice personaj dintr-un text dramatic.

Pentru că, în final, creația artistică trebuie să transmită viu, dinamic, emoțional şi firesc, mesajul acestei imagini de viață, pe care Maxim Gorki o exprimă cu atâta simplitate:

„Atunci cînd îl citeşti pe Cehov, te simți ca într-o zi tristă de toamnă târzie, când parcă eşti înconjurat de-un abur prin care doar copacii desfrunziți, casele înghesuite şi oameni

cenuşii se mai zăresc. Totul e straniu, singuratic, nemişcat şi neajutorat. Orizontul albastru şi pustiu se uneşte cu cerul străveziu, aruncându-şi suflarea cumplit de rece asupra pământului acoperit cu o crustă de gheață. Scriitorul, precum soarele toamnei, descrie cu trăsături aspre de penel drumuri monotone, străzi strâmbe, case mici şi amărâte în care oameni mărunței şi chinuiți trăiesc striviți de propria lor plictiseală şi lene, scoțând sunete înfundate şi de neînțeles... (…) Iat-o pe lacrimogena Ranevskaia şi pe alți foşti stăpâni ai livezii egoişti ca nişte copii şi neputincioşi ca nişte bătrâni. Au scăpat momentul de a muri la timp şi se văicăresc fără să vadă şi fără să înțeleagă nimic din cele ce se petrec în jurul lor - nişte paraziți lipsiți de puterea de a se lipsi din nou de viață. (…)Prin fața ochilor ți se perindă un şir nesfârşit de roabe şi robi ai iubirii, prostiei şi leneviei lor…ai lăcomiei față de bucuriile lumi . (…) Un om mare şi înțelept, atent la tot ceea ce se petrece în juru-i, a trecut pe lângă această gloată plictisitoare şi cenuşie de oameni neputincioşi, s-a uitat la aceşti locuitori plicticoşi ai planetei sale şi, cu un zâmbet trist, cu un ton de imputare blândă, dar adâncă, şi cu tristețe deznădăjduită pe chip şi în inimă, le-a spus cu glas frumos şi sincer:

«Urât mai trăiți, domnilor!»”[28]

Cum putem face ca acest „urât” să devină frumos, şi în viață şi în creația teatrală ?

S-ar părea, din cîte spun filosofii şi oamenii de ştiință, că cel mai mare obstacol în calea descoperirii şi înțelegerii noului este nu ignoranța, ci iluzia că ştii. Când nu ştii, ai şansa de a descoperi şi de a deveni creator prin ceea ce descoperi.

***

Teatrul este emoție…

Ni s-a spus mereu să nu ne exprimăm emoțiile, mai ales în public, pentru că asta înseamnă imaturitate. Ni s-a spus că omul este o ființă rațională. Acum apar deodată nişte oameni de ştiință care ne spun că omul este o ființă emoțională, ca oricare alta de pe acest Pământ. Pe cine să mai credem?

[28] www.max.mmlc.northwestern/articole/sec xx

Majoritatea specialiştilor care-şi propun să consilieze oamenii asupra modului în care să-şi dezvolte valențele ascunse încep prin a le propune acestora să intre în contact cu emoțiile lor. De ce este atât de important? Emoțiile noastre constituie factorii care ne influențează cel mai mult modul în care reacționăm, luăm decizii, ne raportăm la propriul sistem de valori şi, nu în ultimul rând, comunicăm cu ceilalți. Astfel, dacă reuşim să ne înțelegem şi să ne controlăm emoțiile, putem funcționa la parametri maximi de creativitate, indiferent de context. Până de curând emoțiile erau considerate ceva de care trebuie să scapi dacă vrei să nu ai neplăceri. Azi se ştie că emoțiile pot fi educate şi că beneficiile obținute în urma acestui proces sunt enorme.

Inteligența emoțională redefineşte imaginea despre lume şi om. Azi ştim că emoțiile sunt cele mai importante resurse ale omului şi că felul cum este construit creierul uman îi permite acestuia mai întâi să iubească.
În legătură cu emoțiile există mai multe mituri:

- Mitul : „Inteligența inseamnă doar IQ."
- Adevărul: IQ este doar o parte a inteligenței noastre generale. IQ-ul nu poate fi dezvoltat şi nici educat.

Inteligența generală creşte dacă se dezvoltă inteligența emoțională.

- Mitul : „Succesul în viață depinde de IQ.”
- Adevărul: Cercetările au arătat că succesul nostru la locul de muncă sau în viață depinde 80% de inteligența emoțională şi doar 20% de intelect. În timp ce intelectul ne ajuta să rezolvăm probleme, să facem calcule sau să procesăm informații, inteligența emoțională (EQ) ne permite să fim mai creativi şi să ne folosim emoțiile pentru a ne rezolva problemele.

Conform lui Howard Gardner, reputatul specialist în psihologie educațională de la Harvard, există nu unul, ci şapte tipuri de inteligență emoțională:

1. Inteligența spațială – capacitatea de a vedea structuri şi forme cu precizie; cei care posedă acest tip de inteligență se exprimă foarte uşor prin desene, fotografii sau sculpturi.
2. Inteligența kinestezică – capacitatea de a utiliza corpul cu precizie, coordonând

mişcările foarte bine şi, în acelaşi timp, putând să înțeleagă rapid toate nuanțele unei mişcări.

3. Inteligența muzicală – capacitatea de a identifica stilul unui compozitor şi de a recunoaşte diverse partituri muzicale.
4. Inteligența lingvistică – capacitatea de a învăța foarte uşor o limbă străină sau de a dezvolta un vocabular foarte bogat.
5. Inteligența logico-matematică – capacitatea de a rezolva cu uşurință probleme şi de a te simți foarte confortabil atunci când se lucrează cu numere; aceasta este cea care determină obținerea unor scoruri foarte mari la testele care măsoară coeficientul de inteligență traditional.
6. Inteligența interpersonală
7. Inteligența intrapersonală – capacitățile care te ajută să înțelegi sentimentele celor din jur şi, respectiv, să îți înțelegi propriile sentimente; acestea sunt responsabile în bună măsură pentru cele 80 de procente ale succesului organizațional.

Redusă la esență, inteligența emoțională are trei componente: cunoaşterea propriilor emoții, „gestionarea” acestora şi înțelegerea şi luarea în considerare a emoțiilor celorlalți.

Cum poate un actor, fără să-şi cultive, în special, inteligența interpersonală, inteligența intrapersonală, inteligența kinestezică, să se apropie de interpretarea unor roluri ca Hamlet, Richard al III-lea, Oberon, Othello sau Lear ?

Presupunând că emoțiile sunt conştientizate în totalitate, în ciuda faptului că unele dintre ele spun despre noi lucruri pe care nu am vrea să le auzim, partea cea mai dificilă este să învățăm să le gestionăm în mod constructiv în vederea atingerii unui anumit scop. În acest proces este esențială înțelegerea faptului că orice emoție are atât o latură pozitivă, cât şi una negativă, iar acest lucru este valabil şi în cazul emoțiilor considerate în mod tradițional negative, aşa cum ar fi mânia. Dacă latura negativă a mâniei este legată de faptul că îi îndepărtează pe cei din jur, tensionează corpul şi afectează rațiunea, latura pozitivă priveşte funcția autoprotectoare pe care aceasta o are pentru individ, precum şi capacitatea de a

mobiliza la acțiune.

De abia după ce aceste etape sunt parcurse, se poate vorbi de înțelegerea şi luarea în considerare a emoțiilor celor din jur. În acest scop trei elemente sunt esențiale şi ele nu reprezintă o noutate pentru nimeni: ascultarea activă, ceea ce înseamnă mai mult decât a aştepta răbdător să îți vină rândul să spui ceva, abilitatea de interpreta corect limbajul corpului şi, nu în ultimul rând, abilitatea de a distinge între diferitele nuanțe ale emoțiilor unei persoane. Doar utilizarea împreună a acestor abilități ne permit să comunicăm eficient la nivel emoțional cu cei din jur, receptând şi transmițând atât latura rațională, cât şi cea afectivă a unui mesaj.
Un aspect interesant îl reprezintă faptul că, spre deosebire de inteligența logico-matematică, cea care suferă modificări nesemnificative odată cu sfârşitul adolescenței, **inteligența emoțională se poate dezvolta de-a lungul timpului, fără limită de vârstă, cu condiția să îi fie acordată atenția şi eforturile necesare.** Rezultatele acestui progres se traduc în relații mai bune cu cei din jur şi creativitate ridicată. Înțelegerea acestor aspecte este extrem de importantă pentru munca de echipă care duce la crearea unui spectacol, în care



este vital să existe comunicare şi colaborare între interpreți pe parcursul descifrării personajului, comunicare între actori şi regizor, scenograf, corp tehnic etc pe parcursul montării scenice. Pentru a putea contrui relații scenice conflictuate între personaje este imperios necesar ca între actori să fie relații de colaborare armonioasă.

Modalitatea prin care realizezi că dozarea propriilor emoții este o acțiune care are un rol determinant în modul în care eşti perceput de ceilalți reprezintă un factor cheie în cadrul inteligenței emoționale. Persoanele care au un EQ ridicat ştiu în general să-şi direcționeze foarte bine acțiunile în viață. Dincolo de faptul că îşi fixează obiective realiste, în plus, au capacitatea de a apela la rațional atunci când sunt puşi să ia decizii- mai exact apelează la autocontrol.

Oamenii de ştiință apreciază că înainte de a gândi simțim şi că aceasta ține de instinctul nostru de conservare. Capacitatea de a te retrage pentru un moment în expectativă pentru a analiza ceea ce simți te determină să apelezi la autocontrol, preluând anumite şabloane comportamentale pe care le-ai sesizat la alții. Ştiind cum să reacționezi pozitiv în momente mai puțin faste, depăşind obstacolele şi adaptând starea care te avantajează cel mai mult în acel moment

reprezintă un management al emoţiilor optim. Şi pentru ca succesul să fie deplin, este necesară o doză generoasă de perseverenţă. Studiul inteligenţei emoţionale a căpătat proporţiile unui domeniu ştiinţific autonom în slujba căruia lucrează un număr impresionant de cercetători folosind cele mai avansate metode tehnologice. Astăzi inteligenţa emoţională se predă în unele şcoli şi universităţi, competenţele sale au devenit criterii de angajare sau de avansare profesională, iar programele de educaţie pe baza sa au devenit punctul de plecare în politicile sociale de prevenire a îmbolnăvirilor sau criminalităţii.

***

Ca aplicaţie a acestor lucruri, şcoala Teatrului Regal Naţional din Londra, practică, încă din ultimele două decenii ale secolului trecut studiul Artei actorului în **dimensiunea fluxului energetic uman**. Nu ca metaforă (undele radio, tv, telefonia nu sunt o metaforă), ci ca realitate fizică invizibilă care cuprinde o cantitate uriaşă de emoţii şi informaţii. Studiul

se face nu din punct de vedere ştiinţific, ci aplicativ. Creierul uman funcţionează pe suport electric şi chimic, receptează şi transmite electric si chimic, deci energetica gândurilor şi trăirilor fiinţei umane actor, – spectator, regizor, personaj – este o realitate care poate fi transpusă în limbaj nonverbal în mod conştient şi artistic. Cursuri de specializare în tehnici de lucru şi exprimare artistică precum LABAN**-** pentru expresia mişcării scenice, sau ALEXANDER – pentru expresia emisiei vocale ş.a.m.d. au la bază exerciţii de reglare şi armonizare a energiei QI în corpul uman, a undelor creierului , a musculaturii etc.

Programarea neurolingvistică este o tehnică nouă extrem de constructivă şi des folosită la cursurile de specializare în actorie teatrală şi cinematografică din S.U.A, având ca rezultat dezvoltarea accelerată a creativităţii şi folosirea dominantă a unor mecanisme de gândire, verbalizare şi acţiune pozitive, deosebit de stimulative pentru creaţie.

Acestea sunt doar o parte din zonele noi de informaţie şi tehnică de formare, determinate de descoperirile şi confirmările ştiinţifice (neurologice, biologice, fizice,

psihologice) ale ultimelor decenii, cu aplicabilitate directă şi benefică în creația actoricească. Pentru că a transpune artistic viața, omul, în creație teatrală în momentul de față, presupune mai mult decât o simplă intuiție sau improvizație, presupune şi multă cunoaştere. Iar cunoaşterea nu vizează doar dimensiunea culturală în creația teatrală, ci şi înțelegerea conştientă a modului de funcționare a ființei umane/personaj fără de care teatrul nu poate să existe.

* * *

CAPITOLUL IV

concluzii

Unui om deştept îi place să învețe.

Unui prost, să învețe pe alții.

A.P.Cehov



Pentru actor, întâlnirea cu personajele lui Cehov este la fel de importantă ca şi întâlnirea cu personajele lui Shakespeare. Iată care sunt cele mai bune, în ultimă instanță, cele mai competente şi mai actuale sfaturi pentru un actor:

„Spuneți tirada,vă rog, aşa cum am rostit-o şi eu, cât mai viu şi curgător. Dacă însă urlați, cum fac mulți actori de-ai voştri, mai bine îl pun pe crainicul târgului să-mi strige stihurile. Şi să nu spintecați aerul cu mâna, uite-aşa. Fiți cât mai stăpâniți. Chiar şi în noianul, în furtuna - ca să zic aşa - în vârtejul pasiunii, trebuie să păstrați o măsură care să-i mai domolească puțin sălbăticia. Oh! Mă doare în suflet când aud câte un vlăjgan, cu căpățâna vârâtă într-o perucă, cum sfâşie o pasiune, cum o face ferfeniță, şi cum sparge urechile spectatorilor de la parter; care, în cea mai mare parte, nu sunt în stare să priceapă decât zgomotul şi pantomimele fără rost."[29]

[29]William Shakespeare, *Opere*, traduceri de St.O. Iosif, Mihnea Gheorghiu, Ion Vinea, Virgil Teodorescu, Petru Dumitriu, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1995, vol VII, p. 608

Are vreo legătură cu psihologia? Nenumărate şi diverse. Sunt ele de ajutor? Dacă vrem, da. Dacă nu vrem, nu. E simplu. Liberul arbitru funcționează. Mai ales în creație. Şi totuşi, actorul lucrează cu emoții umane. Poate că ar fi de folos, în procesul de creație al actorului, înțelegerea mecanismului emoțiilor omului şi, implicit, ale personajului. Pentru că mintea rațională are nevoie de ceva mai mult timp comparativ cu mintea emoțională pentru a înregistra şi a reacționa, „primul impuls" într-o situație emoțională este cel al inimii şi nu al rațiunii. Există şi un al doilea tip de reacție emoțională, mai înceată decât reacția imediată, care se naşte şi se amplifică în gândul nostru înainte de a se ajunge la sentiment. Această a doua cale de declanşare este una deliberată şi, în general, suntem conştienți de gândurile care îi premerg. În acest tip de reacție emoțională există o valorificare mai extinsă; gândurile noastre joacă rolul cheie în determinarea emoțiilor ce vor fi declanşate. De îndată ce facem o evaluare urmează o reacție emoțională adaptată situației. În această secvență mai înceată gândul mai bine articulat precede sentimentul. Emoțiile mai complicate, cum ar fi teama sau jena, urmează acest drum, mai încet, fiind nevoie de secunde sau de mai multe minute de desfăşurare. Acestea reprezintă

emoţii care provin din gânduri. Prin contrast, în secvenţa de reacţie rapidă, sentimentele par să preceadă sau să fie simultane cu gîndurile. Această reacţie emoţională rapidă ca fulgerul preia controlul în situaţiile urgente. Sentimentele noastre cele mai intense sunt reacţii involuntare; nu putem decide când vor izbucni. De aceea ele pot oferi oamenilor şi un alibi, permiţându-le să-şi explice acţiunile spunând că erau cuprinşi de emoţie.

Aşa cum există căi rapide sau încete către emoţie – unele printr-o percepţie imediată, iar celelalte printr-o gândire care presupune reflecţie – , există şi emoţii care pot fi produse. Un exemplu este acel tip de sentiment intenţionat manevrat, care produce apariţia lacrimilor. Şi în viaţă şi pe scenă. Actorii pot fi nişte oameni mai pricepuţi decât alţii în privinţa folosirii conştiente şi intenţionate a celei de a doua căi spre emoţie, sentimentul prin intermediul gândirii. Deşi nu putem schimba uşor emoţiile specifice ce pot fi declanşate de un anumit gând, foarte adesea putem alege însă la ce să ne gândim.

***

„Dar nici prea molatici să nu fiți! Bunul-simț să vă fie călăuză. Potriviți fapta cu vorba, şi vorba cu fapta. Luați seama să nu depăşiți cuviința şi cumpătul firii; fiindcă tot ce întrece măsura se abate de la țelurile teatrului, a cărui menire încă din capul locului şi până astăzi este să înfățişeze un fel de oglindă a firii, să arate virtuții chipul ei adevărat, trufiei icoana sa şi fiecărui veac, fiecărei epoci, tiparul şi pecetea lor.”[30]

Activitatea umană se bazează pe tipare de gândire, de comportament şi de limbaj. Ceea ce ni se întâmplă în viață, bun sau rău, reprezintă rezultatul utilizării acestor tipare. Acest lucru se aplică la toate personajele dramatice, dacă actorul are o minte deschisă şi este receptiv şi însetat de cunoaşterea şi înțelegerea modului de funcționare a ființei umane. Care se aplică la persoana întâi singular în prima etapă, şi apoi se poate folosi ca aplicație şi asupra oricărui personaj dramatic. Actorul mileniului trei învață, pe parcursul evoluției sale profesionale, să evite încorporarea personajelor în propria lui dominantă

[30] Ibidem, p. 609

psihologică. A creea un personaj, din punctul de vedere al Artei actorului, înseamnă a-l întruchipa în coordonatele concepute de autor ca structură mentală, emoţională şi fizic-comportamentală. Drept care, indiferent de temperamentul pe care îl are, actorul poate descifra şi îşi poate asuma personajul – prin cunoaştere în plan mental şi stimularea intuiţiei prin programare neurolingvistică în plan emoţional. Are loc astfel corelarea armonioasă, prin circuit hormonal pozitiv, a sinapselor creierului limbic şi a neocortexului, şi se poate parcurge procesul creaţiei artistice actoriceşti prin cercetare sensibilă, conştientă, stimulativă şi unică. În acest fel piramida comunicării/cunoaşterii prin actul artistic teatral se activează la toate palierele.Transmiterea mesajului – emoţional, spiritual şi mental – prin cuvinte este susţinută şi ilustrată prin folosirea mijloacelor nonverbale şi a imaginilor adecvate energiilor personajului şi textului dramatic. În ceea ce priveşte apropierea de modelele umane din dramaturgia lui William Shakespeare, recomandarea pe care o face Peter Brook ni se pare a fi cel mai consistent şi viabil sfat ce poate fi oferit actorului :

„Ce i-am putea spune unui actor care îşi încearcă puterile cu unul din rolurile acestea mari? Uită-l pe Shakespeare. Uită că piesele astea au un autor. Nu te gândi

decât că responsabilitatea ta ca actor constă în a da viață unor ființe umane. Pur şi simplu, imaginează-ți – e un truc util – că personajul pe care încerci să-l interpretezi a existat cu adevărat, imaginează-ți că cineva l-a urmat pretutindeni, în taină, cu un magnetofon, astfel încât cuvintele pe care le spune să fie într-adevăr ale sale. Ce ar schimba lucrul ăsta ?”[31]

Forța creației actoriceşti, bazată pe repere stabile şi clare, determină declanşarea emoției artistice prin activarea fluxului energetic pozitiv al creierului. Acest lucru stimulează creativitatea şi duce la descoperirea şi folosirea de către actor a celor mai inspirate, adecvate artistic mijoace de expresie scenică, pentru întruchiparea sensibilă şi transmiterea dominantelor psihologice ale personajului în exprimare teatrală. În acest mod, creația unui personaj pe scenă devine ARTĂ, iar actul creației, în sine, îşi recapătă semnificația de cunoaştere şi transmitere emoțională responsabilă, sensibilă şi estetică totodată a mesajelor conținute în textul dramatic, prin spectacol teatral aducător de catharsis.

---

[31] Peter Brook, Craiova, *Împreună cu Shakespeare*, Fundația “William Shakespeare”, Craiova Shakespeare Festival, Ediția a IV-a, 2003, p. 21

.

***

Sistemul de lucru practic propus în paginile de mai sus este rodul celor 23 de ani de experiență profesională, de specializare şi informare parcurse până în prezent. Am aplicat această metodă de lucru în multe din cele peste 40 de roluri pe platourile de filmare şi pe scenele teatrelor din România – începând cu debutul scenic în regia lui Ion Caramitru la *Teatrul Lucia Sturdza Bulandra*, în 1982 continuând cu minunatele colaborări cu Getta Angheluță, Alexandru Dabija şi Cristian Hadjiculea pe scena *Teatrului Național Vasile Alecsandri* din Iaşi, în cadrul specializărilor din România, Anglia şi Italia, precum şi în cele şapte spectacole regizate pe scene profesioniste.De asemenea practicăm această metodă de 16 ani în activitatea didactică şi pedagogică, având experiența celor şapte generații de tineri împreună cu care am parcurs

traseul ABC-ului profesional, de la prima lectură a textului dramatic până la reprezentațiile cu spectacolele de liceță în Arta actorului, jucate la public. Cu ajutorul acestei metode de lucru, personajele teatrale au căpătat consistență, expresivitate şi, deseori, chiar fior artistic. Iar tinerii actori au păşit pe scenele profesioniste având un instrument de lucru practicat şi verificat în anii facultății, pe care l-au putut folosi ulterior în spectacole, pentru orice rol abordat. „Una dintre împrejurările care, oriunde şi oricînd, îmi bucură sufletul şi îmi ridică moralul este apariția pe scenă a unui actor adevărat. Actorii adevărați sînt aceia care te fac să crezi în adevărul ficțiunii pe care o reprezintă în aşa măsură încît ajungi să uiți că eşti la teatru şi că ai în față oameni cu identitate civilă şi adresă poştală, cu dureri de picioare şi mătuşi bolnave, mutîndu-te, odată cu ei, într-o lume paralelă: lumea spectacolului. Actorii adevărați sînt cei ce transformă orice rol, indiferent de întinderea lui, într-un rol important şi cei ce capătă, pe scenă, o lumină interioară invizibilă la "restul". În plus (lucru observabil "dinăuntru"), sînt cei ce intră cu totul în personaj, aproape fără să vrea, chiar şi atunci cînd se face, în viteză, o recapitulare a textului, o repetiție de înlocuire sau una de "marcare". Actorii adevărați sînt la fel de puțini ca şi pictorii

adevăraţi, muzicienii adevăraţi, poeţii adevăraţi. Ca şi în cazul pictorilor, muzicienilor şi poeţilor, aptitudinea de a fi actor adevărat există în mulţi dintre oamenii care urcă pe scenă şi ea poate fi antrenată, "călită" şi perfecţionată, sau poate fi neglijată, dispreţuită şi, în cele din urmă, pierdută. Teatrul, artă care a avut parte, în epoca modernă, de cea mai acerbă concurenţă - din partea filmului, mai întîi, a televiziunii, mai apoi, şi a Internetului, în ultima vreme -, rezistă şi, sînt convinsă, va rezista *exclusiv* datorită actorilor adevăraţi care îşi respectă şi îşi îngrijesc talentul.”[32]

***

De la înţelegerea funcţionării în plan psihologic, până la alegerea mijloacelor de expresie artistică ce creează

[32] Alice Georgescu, *Schimbarea la faţă (?)* - ***Comedie roşie,*** Dilema Veche, martie 2006,www.agenda.liternet.ro

personajul în întregime, actorul se poate sprijini pe aceste repere, dacă are *setea şi capacitatea* de a le descifra, conştientiza şi înțelege la persoana întâi singular în primul rând. Altfel, tot acest eşafodaj de argumente şi explicații rămâne la un nivel de schemă teoretică, interesantă, originală poate, dar doar teoretică – dacă nu chiar utopică uneori. Drumul vieții personale străbătut cu ochii deschişi, cu mintea trează şi cu sensibilitatea vie nu este uşor sau comod, dar devine fascinant. Înțelegerea propriei ființe (nu la nivel de clişeu: „sunt un fricos” sau „sunt o gură-spartă”, „nu mă pot schimba”, „aşa sunt eu” etc.) aduce cu sine, ca într-o vrajă a lui Oberon, înțelegerea celorlalte ființe. Iar personajele sunt ființe, nu schematice şi teoretice, ci ființe vii, complexe şi imprevizibile.

Actorul-ființă „se joacă” de-a *personajele-ființe*. Cum anume trăieşte el acest carusel amețitor de ființe vii ce intră şi ies din viața lui într-o clipită? Şi se reîntorc seară de seară, luni, sau chiar ani întregi, în praful scenei, sub lumina

reflectoarelor? Şi a căror viață lăuntrică o împărtăşeşte actorul sutelor şi miilor de oameni ce se perindă în sălile de teatru? Propunem o variantă de drum în cunoaşterea şi creația artistică teatrală.

Atât.

Teatrul este indisolubil legat de Om. Omul este pictat din emoții. Emoțiile clocotesc în Creier. Creierul se armonizează prin Cunoaştere. Cunoaşterea naşte dimensiuni transcedentale în Viață. Viața renaşte prin fiorul artistic în Teatru. Teatrul...

„…Restul e tăcere… ”[33]

[33] William Shakespeare, Op. cit, vol. VII, p. 721

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. Opere:

Cehov, A. P., *Teatru*, traduceri în româneşte de Moni Ghelerter şi Radu

Teculescu București, Editura Univers, 1970.

Shakespeare, William, *Opere*, traduceri în româneşte de St.O. Iosif, Mihnea Gheorghiu, Ion Vinea, Virgil Teodorescu, Petru Dumitriu București, Editura pentru Literatură şi Artă şi Editura pentru Literatură Universală, 1955-1963.

II. Bibliografie generală:

Acterian, Haig, *Shakespeare*, Bucureşti, Fundația pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II”, 1938.

Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură*, Bucureşti,Editura Univers, 1982.

Bland, Glenn, *Puterea minții*, Bucureşti, Editura Amaltea, 2002.

Bogdan,Mihail şi Dunăreanu,Lucian *W. Shakespeare - Repere critice contemporane*, Cluj-

Napoca, Universitatea “Babeş-Bolyai”, 1976.

Brook, Peter, *Împreună cu Shakespeare*, Craiova Shakespeare Festival – Ediția a IV-a, Fundația „William Shakespeare”, 2003.

Călinescu, George, *Principii de estetică*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968,

Constantinescu, Ioan, *Introducere în literatura clasică*, Bucureşti, Editura Minerva, 1984.

Covey, Stephen R, *Eficiența în 7 trepte sau un abecedar al înțelepciunii*, Bucureşti, Editura Alfa, 2000.

Csiszentmihaly, Mihaly, *Flow, the Psychology of Optimal Experience,* New York, Harper and Row, 1990.

Edwards, Betty, *Drawing on the Right Side of the Brain*, New York, Penguin Putnam Inc.

Giblin, Les, *Arta dezvoltării relațiilor interumane*, Bucureşti, Curtea Veche Publishing, 2000.

Goleman, Daniel, *Inteligența emoțională*, Bucureşti, Editura Curtea Veche, 2001.

Golu, M., *Bazele neurofiziologice ale psihicului,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1981.

Gorceacov, N., *Lecțiile de regie ale lui Stanislavski*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1955.

Hermann, Ned *The creative Brain* – NASSP Bulletin, www.bssc.edu.au, 1982, pag. 36.

Iliescu, Adriana, *Realismul în literatura română în secolul al XIX-lea*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.

Littauer, Florence, *Personalitate Plus*, Bucureşti, Businesstech International Press, 1999.

Personalitate Puzzle, Bucureşti, Businesstech International Press, 2002.

Pease, Allan, *Limbajul trupului*, Bucureşti, Editura Curtea Veche, 1998.

Popescu-Neveanu, Paul, *Tipurile de activitate nervoasă superioară la om*, Bucureşti, Editura Academiei, 1961.

Roco, Mihaela, *Creativitate şi inteligență emoțională*, Iaşi, Editura Polirom, 2001.

Săvulescu, Monica, *A.P. Cehov* , Bucureşti, Editura Albatros, 1981, Iaşi, 2001.

II. Referințe electronice:

www.agenda.liternet.ro

www.autori.citatepedia.ro

www.bssc.edu.au

www.Editura.LiterNet.ro

www.formula-as.ro

www.litera.ro

www.max.mmlc.northwestern/articole/sec xx



Cuprins



Actrița Ruxandra Bucescu Bălăiță s–a nascut la Galați, pe 13 august 1961. Îşi incepe educația artistică în clasa I la Liceul de Arte *O. Băncilă,* secția pian, şi o combină cu cea psiho-pedagogică absolvind Liceul Pedagogic *V. Lupu,* în Iaşi. Îşi continuă studiile la Institutul de artă teatrală şi cinematografică *I.L.Caragiale,* din Bucureşti, la clasa Amza Pelea, Ion cojar, Gelu Colceag. Colaborează din studenție cu teatrele *L.S.Bulandra* şi cu Teatrul Național *I.L. Caragiale* din Bucureşti, apoi joacă pe scena Teatrului de stat *M.*



Eminescu din Botoşani şi se stabileşte la Teatrul Național *V. Alecsandri* din Iaşi,unde parcurge cu succes o bogată galerie de personaje dramatice. În paralel cu activitatea de scenă colaborează cu cinematografia şi televiziunea, interpretând roluri diverse în producțiile naționale. Îşi perfecționează tehnica de lucru profesional prin specializări la *Teatrul Regal Național* din Londra, la ALUMNI ACTING COURSE şi în Italia, la COMMEDIA DELL'ARTE COURSE, având ca profesori nume de elită ale scenei mondiale. Toată această experiență acumulată de-a lungul carierei sale este pusă acum, la Universitatea de artă *G. Enescu* din Iaşi, în slujba generațiilor noi care vor înnobila în mileniul trei scena românească.